

المدينة في الشعر العربي المعاصر

تأليف: د. مختار علي أبوغالي



مكتبة يديرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

المدينة في الشعر العربي المعاصر

تأليف: د. مختار علي أبوغالي

ذو القعدة ١٤١٥ هـ - أبريل / نيسان ١٩٩٥ م

أسس السلسلة
أحمد مشاري العدواني
١٩٩٠-١٩٢٣

المشرف العام:

د. سليمان العسكري

أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

هيئة التحرير:

د. فؤاد زكريا / المستشار

د. خليفة الوقيان

د. سليمان البدر

د. سليمان الشطي

د. سهام الفريح

عبدالرزاق البصير

د. عبدالرزاق العدواني

د. فهد الثاقب

د. محمد الرميحي

سكرتيرة التحرير:

سحر الهندي

المراسلات

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

فاكس: ٤٨٧٢٦٩٤، ص.ب. ٢٢٩٩٦ - الصفاة - الكويت 13100

المدينة في الشعر العربي المعاصر

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتويات

رقم
الصفحة

٧	تمهيد : المدينة موضوعا
٣١	الفصل الأول : ثنائية : القرية / المدينة
٧٥	الفصل الثاني : الوعي المحدث
١٢١	الفصل الثالث : المدينة : بعد اجتماعي :
١٧٩	الفصل الرابع : المدينة : بعد سياسي :
٢٦٣	الفصل الخامس : الأنماط الرمزية للمدينة :
٢٦٣	أولا : مدينة المستقبل «يوتيبيا» .
٣٠٠	ثانيا : مدينة الحلم
٣٣٠	ثالثا : المدينة الأسطورية

تمهيد

المدينة موضوعا

دأب الإنسان من أجل البقاء في جميع الأطوار التي مر بها ، وفي مرحلة المدنية ساعدته العوامل الاقتصادية على نشأة عدد من المدن المحصنة ، قامت أساسا على نوع من الصناعة أدت بدورها إلى ظهور المدينة الضخمة ، كتحقيق مشخص تتوافر فيه الطمأنينة والتواصل ، وكانت هذه المدينة لغة الإنسان في حربه ضد الطبيعة وأخطارها التي تهدد حياته ، ثم أصبحت المدينة فيما بعد مركز ثقل إنساني ، فاستقطبت جهد الإنسان واستدرجته ، وبدأت مفاتها وشروها الأسرة تأخذ شكل الغواية التي يصعب مقاومتها ، مع أنها كانت مفتوحة على الريف ، حيث لم تملك من الخصائص ما يحفظ لها استقلالها ، وبالتأمل في تاريخ المدن لا نجد موقفا عدائيا منها ، ولا خصومة بين سكانها ومن نزحوا إليها ، وهذه سمة لمدينت عديده ، كما يشير إلى ذلك الدارسون .

وتطورت مدينة القرن العشرين بشكل حاد صعب معه تكيف النازحين إليها ، لاسيما الشعراء منهم ، ولم تنجح الانتصارات العلمية في تحقيق الآمال المعلقة عليها من خلق عالم أفضل يتكئ على العلوم وسيطرة الفلسفات المثالية ، وعلى العكس من المتوقع صاحبت هذه الانتصارات العلمية صور مأساوية ، من اغتيال حرية الإنسان ، واستغلال لموارد الشعوب المغلوبة على أمرها ، وما تمخضت عنه الانتصارات من حروب دمرت أكثر مما أنجزت ، وكان ضحيتها الإنسان هنا وهناك ، مما جعل شاعر القرن العشرين يتخذ موقفا معاديا من المدينة ورموزها ، بلغ هذا الموقف ذروته لدى ت . إس . إليوت في قصيدتيه اللتين ذاع صيتهما :

«الأرض الخراب» و«الرجال الجوف»، فالحضارة تنهار كما يرى أرنولد توينبي، أو تسير إلى السقوط كما يقول كولن ويلسون.

وبفعل من الاحتكاك الحضاري مع الغرب لم تكن المدينة العربية بمعزل عما يجري، فإذا عرفت أوروبا ثورة مدينة كاملة ربما كانت أخطر من ثورتها السكانية العامة، فإن العالم العربي لا يعد متخلفا من حيث حضارة المدن، إذا طبقنا المقاييس العالمية التي اصطلح عليها.

ولنا أن نتساءل: هل كان موضوع المدينة في أدبنا معاصرا كل المعاصرة، أو أن له جذورا تضرب في العمق التاريخي؟ وإذا كان معاصرا فهل نشأ غريبا أو شرقيا؟ وإذا كان غربي النشأة فهل كان شاعرا مقلدا أو أصيلا؟

تجدر الإشارة إلى أن التراث الإنساني قد لمس من قريب أو بعيد معنى المدنية والحضارة، بما يرمزان إليه من تغيرات ترغم النازح على التخلي عن شكله القديم، وعلى أن يلبس للبيئة الجديدة لبوسها، وفي التراث العربي شواهد على الفزع من الشكل المدني، وعلى الندوب التي خلفتها المدنية.

هذه ميسون بنت بحدل، شاعرة بدوية تزوجها معاوية بن أبي سفيان، ونقلها إلى حاضرة الشام، فثقلت عليها الغربة، وأكثرت من الحنين والوجد إلى حالتها الأولى، وضاعت نفسها أكثر لما تسرى عليها معاوية، فقالت:

ليت تخفق الأرواح فيه

أحب إلي من قصر منيف

وبكر يتبع الأظعان سقبا

أحب إلي من بغل زفوف

وكلب ينبح الطسراق عني

أحب إلي من قط ألسوف

ولبس عباءة وتقر عيني
أحب إليّ من لبس الشفوف
وأكل كسيرة في كسر بيتي
أحب إليّ من أكل الرغيف
وأصوات الرياح بكل فج
أحب إليّ من نقر الدفوف
وخرق من بني عمي نحيف
أحب إليّ من علج عليف
خشونة عيشتي في البدو أشهى
إلى نفسي من العيش الطريف
فما أبغي سوى وطني بديلاً
فحسبي ذاك من وطن شريف

وهذا أبو نصر، بشر بن الحارث، المعروف بالحافي، نزل إلى سوق بغداد،
فهاهنا ما رأى، فخلع نعليه، ووضعها تحت إبطه، وجرى في اتجاه الصحراء،
وظل يجري، فلم يدركه أحد، ومن يومها لم يعلم عنه شيء.

تري لماذا رفضت ميسون البدوية طيب العيش في الحاضرة وبين قصور
الخلافة؟ ولماذا هرب الصوفي الصالح عالم الحديث من بغداد؟

لا شك أن نزعة كل منهما في الصراع تختلف في باطنها عن الأخرى، فالأمر
مع الشاعرة البدوية نابع من المقارنة بين حياتين، إحداهما سهلة بسيطة في
البادية، عبرت عنها في الأسطر الأولى من الأبيات، والأخرى حياة أكثر عمقا
وتركيبا في المدينة الشامية عبرت عنها في أعجاز الأبيات، ووضع المعاني في هذا
التشكيل ضرب من الوعي بحركة النفس في صراعها بين ما درجت عليه من
جهة وما آلت إليه من جهة أخرى، وهي في هذا أقرب إلى الروح الرومانسي في

موقف الشاعر المعاصر من المدينة . ولكن موقف بشر الحافي موقف فكري يتعلق بالجانب الخلفي الذي تغير بفعل البيئة المدنية ، والصراع هنا - كما يراه - بين القيم الإنسانية التي عاش الرجل بها ومن أجلها ، و الاعتداء على هذه القيم في عالم المدينة ، فقرر الهرب حيث لا أحد .

ما الذي كان يفعله كل من ميسون وبشر الحافي لو عاشا في زماننا؟ إن البون جد شاسع بين العصرين الأموي والعباسي بالمقارنة إلى عصرنا ، . وهو أكثر اتساعا بين القاهرة ودمشق وبيروت وسائر المدن العربية من جانب ، والعواصم العربية القديمة من جهة أخرى .

وبخطوة أبعد كثيرا منها نجد «الفريد دي فيني» قد استنكر القطار، لأنه رمز العجلة ، وفي استنكاره تذر من اختلال العلاقة بين الإنسان والزمن ، فالاختراع الجديد لا يسمح بالتأمل الذي هو السمة المميزة للإنسان ، كما أشار بعض الدارسين - فما حجم استنكاره لو عاين الصواريخ والمركبات الفضائية؟ إن استنكاره تعبير عن صدمة حضارية .

ومع ذلك نؤكد هنا أن المدينة - كموضوع - فكرة شديدة المعاصرة ، ترتبط بالقرن العشرين ومنجزاته ، والإشارات السابقة لا تعدو أن تكون مواقف متناثرة لم تخلق من المدينة موضوعا شائعا ، حيث ينطلق الشعر المعاصر من مفهوم حضاري في تصور جديد للكون والمجتمع والإنسان ، بفعل من الثورة العالمية في مستوياتها الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية ، وذلك ينقلنا بطبيعة الحال إلى التساؤل الثاني عن نشأة موضوع المدينة ، أغربي هو أم عربي؟

والأدق في هذا التساؤل أن نعيد صياغته ، فليس هناك من يباري في أن موضوع المدينة نشأ غريبا ، لذلك يجب أن يكون التساؤل هو: إلى أي حد كانت أصالة الموضوع في شعرنا العربي؟

وهنا يختلف دارسوننا ، فبعضهم يفرق بين المدينة الغربية ومثيلتها العربية ، كما يفرق بين شعر المدينتين ، فهجاء المدينة عالميا نابع من ثورة صناعية انتزعت

إنسانية الإنسان، فالمصانع الغربية تحتاج إلى بشر يتحركون ويعملون آلياً، لا إلى بشر يحسون ويشعرون. إن «بودلير» يرى المدينة عاهرة، ورسم «أودين» صورة ليوم يعيشه إنسان اليوم روتينية مملة، وهي تشوهات حضارية عالية المستوى، بعيدة عن تناول الشعر العربي الذي يعاني من بدييات الحقوق الإنسانية. كما أن هناك فارقا كبيرا في المواجهة، فالشعر الأوروبي يواجه الخطر الذي يراه قادما من الهجوم الحضاري، أو من عدم انسجام الشعر والعصر، مما يجعل الشعر يتراجع عن مكانته، ويرى هذا الاتجاه أن المدينة في الشعر الغربي على اختلاف مع المدينة في الشعر العربي، وعليه فإن شعراءنا كانوا مقلدين إلى حد كبير^(١).

وفي المقابل ينفي بعض الدارسين عن شعرائنا التقليد، فتضايق الشاعر الغربي بحضارته ومدنيته لا يختلف كثيرا عن تضايق العربي بمدنيته التي اختلفت أنماط الحياة فيها عما هي عليه في الريف العربي، مما جعل الشاعر العربي النازح من الريف لا يأتلف بسهولة مع مدنيته المعاصرة، والثورة الحضارية العالمية تراث مشترك، وشعراؤنا لهم الحق في هذا التراث، ويأخذون منه ويعطونه، ويشاركون في صياغة عالمنا المحتاج دائما وأبدا إلى الكشف، واكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة كما يقول رامبو، وإذا كانت هذه هي وظيفة الشعر فلا بد أن يكون للشاعر العربي موقف من المدينة كموضوع ترك أبعاده في أعماق الشعراء، فالعربي لا يعيش شكلا من الحياة خارج الحياة^(٢).

ونحن من الرأي الشاقي، فليس من الإنصاف أن نجرد شعراءنا من أصالتهم، إذ لا يعني سبق الشاعر الغربي إلى موضوع ما - كالمدينة مثلا - أنه هو الأصل وغيره عالية عليه، فربما جاء من الشعراء من يبرز في موضوع سبقه إليه آخرون، ولو أننا اعتمدنا السبق وحده معيارا للأصالة لأشققنا من التراث

١- انظر في هذا الاتجاه على سبيل المثال، حنا عبود: التحل البري والعسل المر، دراسة في الشعر السوري، ص ١٤٧-١٥٦.

٢- لعل هذا الرأي انظر، غالي شكوي: شعرنا الحديث إلى أين، ص ١١٤.

الإنساني معظمه، فأكثره عالج موضوعات مطروقة، ولكنه أعادها خلقا جديدا وعليها طابع العصر بما يحمل في طياته من تغيرات فلسفية واجتماعية وسياسية. إن انفتاح الشاعر العربي على الآداب العالمية من أهم عناصر التحول الكبير في المسيرة الأدبية - إن لم يكن أهمها - وهو عنصر لا يقلل من ميسم الجودة والأصالة إما أحسن في الإفادة منه، ومن هذا الباب المفتوح على كنوز التجربة الإنسانية اكتشف العربي نفسه وموقفه من الحياة والكون، في محاولة للنهوض من كبواته السابقة، وللحاق بركب الحضارة المتطور بسرعة مذهلة، إن من يغلق الباب يعيد إلى الأذهان مقولة السرقات الأدبية التي عانى منها أدبنا العربي كثيرا في غفلة عن الفهم الصحيح للتأثير والتأثر.

ثم . . من قال إن المدينة العربية ليست كمثيلاتها الأوروبية، إن الدراسات العلمية تقول غير ذلك، فإذا كانت الضخامة مقياسا فبعض مدننا تقف على قدم المساواة مع كبريات المدن الأوروبية، وكما يقول العالمون: إن «المدينة تتحدى التعريف الجامع المانع والمعادلة الموجزة، وأن من السهل أن نقول ما ليست المدينة أكثر من أن نقول ما هي، وأن المدينة المطلقة المثالية هي افتراض علمي، فليست هناك مدينة مطلقة أو قرية مطلقة. . ومن خلال التعريفات التي قدمها العلماء من تعريف إحصائي، أو إداري، أو تاريخي، أو وظيفي . . .^(١) جميعها يمكن تطبيقها على المدينة العربية، وإن ظل هناك خلف في المستوى الحضاري بين المدينتين الغربية والعربية، ولكنه خلف لا يحجب الموقف الشعري، فلا أحد يستطيع أن يوحد بين أسلوب الحياة في المدينة والقرية، الموقف كائن لا محالة، وشعراؤنا يبحثون عنه، وعن موضوعات ومناخات جديدة تبلور مع الأيام وتؤكد أصالة هذه الرؤى وبكارتها وخصوبتها.

موضوع المدينة إذن موضوع مستحدث، وقد فرض نفسه على الشعراء

١- للوقوف عليها انظر: د. جمال حمدان في كتابته: المدينة العربية - جغرافية المدن.

بشكل يلفت النظر، بحيث يتعذر علينا البحث عن شاعر معاصر لم يطرقه، بل إنه سيطر على بعض شعرائنا، فتسلل إلى معظم قصائده على مدار تجربته الشعرية، وانتقل مع الشعراء في تطورهم من الرومانسية إلى الواقعية الاشتراكية، مروراً بما بين المذهبيين من اتجاهات، آخذاً أبعاداً مختلفة من اغتراب، إلى توظيف اجتماعي وسياسي، إلى أنماط رمزية، على ما سنراه في تضاعيف هذا الكتاب.

وقد اختلفت لغة شعرائنا في الأداء، مما جعل الحاجة ماسة إلى دراسة الموضوع بما يستحق، حيث لم يحظ من الدراسة إلا بعدة بحوث في المجالات الأدبية، وبعض فصول في كتب معدودة جداً، وهي دراسات على قلتها لها فضل سبق الريادة، وقد انتفعنا بها، فإذا وفقنا إلى إضافة ينتفع بها آخرون فهي المسيرة الثقافية وستنها في شتى العصور منذ البدء، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.



الاغتراب في المدينة

شعراء التفعيلة، أو أصحاب الشعر الحر. كما أطلق عليهم في بداية الحركة — بدأوا حياتهم رومانسيين، بفعل من تأثير علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، كما تشهد بذلك اعترافاتهم. وكما يقال فإن ظهور أول أطياف الربيع لا يعني الاستغناء عن حرارة الموقد، وعليه فإن شعراء المرحلة النازحين إلى المدينة إبان الحرب العالمية أو إثرها كانوا قد خضعوا للروح الرومانسي الحالم في انتقالهم إلى المدينة لسبب ما، قد يكون طلبا للرزق، أو للعلم الذي تركزت جامعاته في المدن الكبرى يومئذ.

نزح السياب من قريته «جيكور» في العام الدراسي ١٩٤٣ — ١٩٤٤، وانتقل أحمد عبدالمعطي حجازي من قريته «تلا» وكذلك صلاح عبد الصبور من «الرقازيق» إلى القاهرة، يحملون في عيونهم تطلعات في اكتشاف عالم جديد، والشعراء بطبيعتهم حساسون شفافون، وهي طبيعة ستحجب رؤيتهم للمدينة على حقيقتها بادیء الأمر، لأنهم سيواجهون بما يصطدم مع ما جبلوا عليه من شفافية، وستترك هذه الصدمة أثرها في إبداعاتهم الممهورة بالروح الرومانسي، ولنبداً معهم من حيث بدأوا عشية الانتقال من القرية إلى المدينة.

عشية الرحيل :

في سنة ١٩٤٨ كتب السياب قصيدة بعنوان «اللقاء الأخير» جاء فيها :
«هذا هو اليوم الأخير! / واحمرته! أنصديق؟ ألن تحف إلى لقاء؟ /
هذا هو اليوم الأخير، فليته دون انتهاء! / ليت الكواكب لا تسير / والساعة
العجل تنام على الزمان فلا تضيق! / خلفتني وحدي أسير إلى السراب بلارقيق /

يا للعذاب! / . . . / ليل ونافذة تضاء . . تقول إنك تسهرين / إنني
أحسك تمهسين / في ذلك الصمت المميت : «ألن تخف إلى لقاء؟» / ليل
ونافذة تضاء / تنفسي رؤي وأنت فيها . / ثم ينحل الشعاع / في ظلمة الليل العميق /
ويلوح ظلك من بعيد وهو يومئ بالوداع / وأظل وحدي في الطريق /
وبعد ثماني سنوات يرصد أحمد عبدالمعطي حجازي المساء الأخير في ديوانه
الأول :

«وجاء مساء / وكنت على الطريق الملتوي أمشي / وقربتنا بعضنا
المغرب الشفقي / رؤى أفق / مخادع ثرة التلويح والنقش / تنام على
مشارفها ظلال نخيل / ومتذنة تلوى ظلها في صفحة التزعة / رؤى مسحورة
مشي / وكنت أرى عناق الزهر للزهر / وأسمع غمغات الطير للطير / وأصوات
البهائم تحتفي في مدخل القرية / وفي أنفي روائح خصب / عبر عناق / ورغبة
كاثنين اثنين أن يلد / ونازعني إليك حنين / وناداني إلى عشك .
إلى عشي / طريق ضم أقدامي ثلاث سنين / ومصباح ينور بابك المغلق /
وصفصافة / على شباكك الحران هفافة / ولكنني ذكرت حكاية الأمس /
سمعت الريح يجبهش في ذرى الصفصاف / يقول : وداع / ملاكي ! طيري
الغائب ! حزمت متاعي الخاوي إلى اللقمة / وقت سنيني العشرين في دربك /
وحن على ملاح وقال : اركب / فألقيت المتاع ونمت في المركب»

[كان لي قلب]

وكما فعل السياب وحجازي سار سعدي يوسف ، فوصف ليلة قروية في
قصيدته التي عنوانها «في درب ريفي» [٥١ قصيدة : الأعمال الشعرية
ص ٥٣٢] ، والملاحظ أن الشعراء الثلاثة ريفيون نازحون للمدينة ، ومشترون
في رصد اللحظة ، وأيضا مشتركون في مفردات التجربة ، فالحيية الغائبة . نداء

يخطف عبر قلوبهم الجائعة، والوحدة هي الشعور الذي يعانون منه، وخلفية اللوحة من طبيعة الريف الساحرة، ولا يغيب عن الأذهان أن الحرمان والشعور بالوحدة، والحنين إلى الماضي، واللجوء إلى الطبيعة ملاذا ومهربا، وهي عناصر رومانسية.

وفي مفردات التجارب الثلاثة يأتي: ضوء المصباح، والبيت، والليل، والوحدة، فالمصباح هو الحارس اليقظ، لأنه في النافذة عين البيت كما يقول غاستون باشلار، وفي ملكة الخيال لا يضيء خارج البيت، بل هو محتوى داخله، يتسرب إلى الخارج فقط، وخلال ضوء المصباح يصبح البيت إنسانيا، يرى كإنسان مفتوح العين على الليل، البيت البعيد بضوئه ينظر إلى الخارج في صورة لا تعرف السكون، زمها كانت كونية البيت المنعزل المضاء فإنه يرمز دوما للوحدة كما يقرره علم جماليات المكان، وعليه فإن شعراءنا الثلاثة أفصحوا عن هذه الوحدة في عالم المدينة، واعين حركة الخيال بين الداخل والخارج.

وإذا كان السياب قد حاول تثبيت اللحظة بنبرة عالية مصحوبة بالصراخ - وأحسرتاه... يا للعذب! - فقد ثبت حجازي لحظته معبرا بالصورة، فكان أقرب من السياب إلى روح الشعر، كما كان أكثر منه حساسية بجماليات المكان، حين جعل مصباحه صغير النار، فكلما ضاقت حجم شعاع الضوء أصبحت يقظته أكثر، كما أن حركة الخيال عند حجازي وحدثت بين ثنائية: العالي/ المنخفض، فالقرية تنام بحضن الشفق، ثم وحدث بين الشيء وظله، وبين الشيء ونظيره في غمغمة الطير للطير، وعناق الزهر للزهر المتناهي في الصغر والكثف للوجود، واحتشدت عنده صور التوحد حتى شملت أصوات البهائم في مدخل القرية، وهي صور مسموعة ومرئية ومشموعة خارجية، وجميعها دعوة للحب والإخصاب، يتنقل بها خيال الشاعر من الخارج إلى الداخل، وتولد فيه عدوى الإخصاب على غرار المشهد الطبيعي في حالة من التجانس الكوني، فالانبثاق الخلاق طبيعي يتفجر في الداخل متعلدا بالخارج

«ونازعني إليك حنين/ وناداني إلى عشك/ إلى عشي/ طريق ضم أقدامي
ثلاث سنين»، حجازي يثبت لحظة الهناء في العش الريفى الذي يبعث بدائية
المأوى بداخلنا، لأنه في المدينة محروم من هناء القلب .

- وقبل الانتقال إلى عالم المدينة نتوقف قليلا عند التصور الشعبي لأبناء
الريف الفقراء السذج عن المدينة ، وهو تصور قدمه لنا عبدالرحمن الشراوى
في جزء من قصيدته الطويلة بعنوان «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» حيث
يسأله لداته عن القاهرة، وكيف الحياة فيها، وعن شوارعها أهي من
زجاج؟ وما إلى ذلك من تصورات بلهاء ولكنها مطابقة للخيال الكسيع
للريفي الساذج :

«فقلت لهم : قد رأيت القصور/ فقالوا: القصور؟ وما هذه؟
فإننا لنجهلها يا ولد/ فقلت اسمعوا يا عيال . . اسمعوا . . القصر دار بحجم البلد/
فحكوا القفا وهو يعجبون/ ومدوا رقابهم سائلين وهم خائفون : /
وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور/
وهل كنت تمشي بجانب القصور؟/ ألم يركبوك؟/ ألم يخنقوك؟/»

ومع أن الشاعر يحاول استلهام روح الشعب القروي من منطلق توجه
اشتراكي كانت الدولة مقبلة عليه ، فإن لغة العلاج والتناول محل خلاف ، وهي
كذلك منذ بزوغ العصر الاشتراكي في معقله روسيا، ونحن من أنصار عدم
النزول بالشعر إلى المياه الراكدة والضحلة بحجة الاشتراكية ، ومن قبل لقي
الشاعر الروسي «مايكوفيسكي» مصيره الغامض في الدفاع عن لغة الشعر ضد
الزعم الاشتراكي السائد يومئذ . . . ومع ذلك فاللوحة جسر جيد للمبور فوقه
من القرية إلى المدينة .

المدينة ومفردات الضياع :

ربما كان الجدار أبرز ملمح للمدينة يفرض نفسه على عيون القادمين إليها

من الريف ، ولذا عاينه شعر المدينة في الأقطار العربية ، عاينه السياب منذ
البداية ، يقول :

وتنائر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار
يرمي الظلال على الظلال ، كأنها اللحن الرتيب
ويريق ألوان المغيب الباردات على الجدار
[في السوق القديم]

وإذا كان الجدار مع السياب معاينة ليس إلا في هذه الصورة ، فهو يمثل
بالنسبة لعبدالوهاب البياتي مواجهة ذات فعل ، يقول البياتي :

وعلى الجدار/ ضوء النهار/
يمتص أعوامي ويصقهها دما ضوء النهار/
[مسافر بلا حقائب]

ولكن الجدار عند حجازي يشكل رمزا من رموز المعاناة في المدينة ،
وهو يتكرر في ديوانه ، «مدينة بلا قلب» وكأنه يضطهد الشاعر ويلاحقه
أينما كان :

«وكان الحائط العملاق يسحقني / ويخنقني /»
[كان لي قلب]

«يا ويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج ، والبناء والسياج
غير المربعات ، والمثلثات ، والزجاج
يا أيها الأحياء تحت حائط أصم . . .»
[إلى اللقاء]

«واجهنا الجدران الجمّة/ واجهنا أسوارا . . أسلاكاً
واجهنا أشواكاً

[ميلاد الكلمات]

«رحابة الميـدان، والجدران تل
نين نـم تختفي وراء نـل»

[أنا والمدينة]

ومن الواضح أن حجازي هو الذي أبرز الجدار بالشكل الذي يمثل
عائقاً جوهرياً يصدم العين أينما توجهت في المدينة، ولذا كان يلح على
الشاعر عبر قصائد عديدة، وهذا الإلحاح يكشف عن وعي الشاعر بدلالة
الجدران في المدينة .

وتتعاون الأضواء مع الجدران، فإذا كانت الجدران تحجب الرؤية عن
الأسرار الخبيثة وراءها، فالأنوار الباهرة تفجأ العين وتزعجها، ومصاييح المدينة
- كما يقول السياب - «لم يسرج الزيت فيها، وتمسسه نار»، والغالب على شعراء
المدينة، ولاسيما الريفين منهم، عدم الاتّيح لها، لذا نراها في الأعمم الأغلب
موسومة بسبات التضايق، فهي حزينة، شاحبة، مؤلمة، وهي صفات نابعة
من داخل الشعراء، يقول السياب:

«والنور تعصره المصاييح الحزانى في شحوب/
مثل الضباب على الطريق/ من كل حانوت عتيق/
بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب/

[في السوق القديم]

فالنور يدور في ألفاظ تعمل على تعطيل الحاسة، وهذا انعكاس لنفس
الشاعر وتعطيل حركته في المدينة، وهو الذي جعل شاعراً كالبياضي يشعر
بصدمة الأنوار:

«الضوء يصدمني، وضوء المدينة من بعيد»
[مسافر بلا حقائب]

وكذلك يعاني حجازي من فضول المصاييح المملة المكررة:
«وعين مصباح فضولي ممل»
«دست على شعاعه لما مـررت»
[أنا والمدينة]

مع أن مصباح حجازي يبدو على نقيض مصاييح السياح واليائي، فهو عنده كاشف وفاضح لأسرار الشاعر التي لا يريد إظهارها على الملأ، فالأنوار معطلة للداخل والخارج معا، فإذا أراد إنسان أن يستتر فلأنها تنفضحه، وإذا أراد صفاء الرؤية تحجبه.

وفي مرحلة الضياع هذه قد يأتي الضوء في صورة تشي بالبهجة، كما هي عند حجازي:

«والنور حولي في فرح / قوس فرح/
وأحرف مكتوبة من الضياء / حاتي الجلاء /»
[الطريق إلى السيدة]

ولكنها الخدعة، إذ الفرح وحاتي الجلاء يقومان بدور المفارقة لما يعتمل في نفس الشاعر من ألم ممض، لأنه يحس بالجوع، فهو كما يقول في القصيدة نفسها «بلا نقود جائع حتى العياء» فكان أفراس الضوء في الخارج تنهزاً من داخل الشاعر، وتتحدى أبسط الرغبات لديه في أن يسد ريقه.

ثم يأتي الضجيج والتزاحم . . المواصلات وكثرتها وتعقيد شبكاتنا تضطر الناس إلى التزاحم والتدافع بالثناكب، وتحفز الأعصاب إلى حد العصاب، إن نهر المدينة يكاد يفلت من بين جدرانها، وفيضان البشر يعتد، والجموع تجاوز أسوارها، فكيف بالشاعر إذا وجد نفسه مقدوفاً في هذا العالم المتلاطم؟ ربما كان أبناء المدن

لهم سبق معرفة وألفة للآلات المتحركة ، لذا كان من الطبيعي ألا يابهوا بها ، لكن القروي يخشى الآلة ويفزع منها ، يقارن حجازي بينه وبين أبناء المدينة :

« حتى إذا مر الترام / لا يفرعون / لكنني أخشى الترام / »

[الطريق إلى السيدة]

وحجازي يشعر بالاختناق في زحام المدينة وضوضائها :

« الشوارع مختنقات مزدحمة / أقدام لا تتوقف ، سيارات /

تمشي بحريق البنزين / »

[سلة ليمون]

ونبه إلى أن نفور حجازي من الآلة الصناعية في المدينة هنا ، هو نفور روماني ، غير قائم على تحليل أساليب الحياة ، ومن ورائه شعر المرحلة طبعاً ، ولكن موقف حجازي سيتغير فيما بعد ، حينما يعانق يوتوبيا صناعية في مدينة المستقبل ، مما يؤكد أن حجازي يمر بمرحلة صدمة المدينة الأولى ، ولنسوف يتجاوزها ، كما يقتضي التطور والنضج في الشاعر السوي .

وإيقاع الزمن في المدينة يلفت القروي ، فالكثافة السكانية في الرقعة الجغرافية وضيق الشوارع التي تقوم البنايات على جانبيها يجعل هذه الشوارع ملأى بأناس ، وهؤلاء الناس مسرعون إلى أعمالهم في المؤسسات والمستشفيات والمصانع والجامعات ، فالوقت عندهم حساس ، والسرعة هي الطابع العام في كل شيء ، هذا ما سجله حجازي في أول نزوله للمدينة :

— يا عم من أين الطريق / أين طريق السيدة ؟ /

— أيمن قليلاً ثم أيسر يا بني / قال ولم ينتظر إلي ؟

.....

والناس يمضون سراعاً / لا يحفلون /

أشباحهم تمضي تباعاً / لا ينظرون /

[الطريق إلى السيدة]

وشيء طبيعي من أمواج البشر في المدينة أن تكون السرعة طابعهم العام، فهم يأكلون واقفين، ويمشون مسرعين، وكأن أقدامهم في سباق مع آجالهم، السرعة تحكم العلاقات بين الناس لما ينوء به كاهلهم، فالزمن عنصر مؤلم حقا في عالم المدينة، يكرر ذلك حجازي بصورة أخرى :

«وأهلها تحت اللهب والغبار صامتون/ ودائها على سفر/

لو كلموك يسألون: كم تكون ساعتك؟/

[رسالة إلى مدينة مجهولة]

والسرعة تتدخل في إزعاج أجمل العواطف، عاطفة الحب، ولكي يقف القارئ على مدى التطور وحدته في القرن العشرين، نذكره بالغزلية التي قالها شوقي نحو ١٨٩٣ تقريبا، وجاء فيها هذا البيت المشهور:

نظرة فابتسامة فسلام فسلام فموعد فلقاء

وقد كان شوقي يعتبر هذه الغزلية من الجدة والحداثة بحيث تشكل صدمة للقارئ العربي يومئذ، واعتبر البيت المشار إليه اختصارات لقصص الحب يساق إيقاع الزمن السريع، فكل كلمة فيه تمثل مرحلة في قصة الحب، بترتيبها الزمني، والإفادة من العطف بالفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب فتعمل على تنظيم الزمن وتكثيفه، ولننظر بعد ذلك في شاعر المدينة المتأخرة عن شوقي، يقول صلاح عبد الصبور:

«لما دخلنا في موابك البشر/ السريع الخطو نحو الخبز والمؤونة/ السريع الخطو نحو الموت/ في جبهة الطريق انفلتت ذراعها/ في نصفه تباعدت، فرقنا مستعجل يشد طفلة/ في آخر الطريق، تقطعت - ما استطعت - لو رأيت ما لون عينيها/ وحين شارفنا ذرى الميدان غمغمت بدون صوت/ كأنها تسألني . . من أنت؟»

[أغنية من فيينا]

هي صورة للحب من مدينة القرن العشرين ، الشاعر يحب امرأة قبل أن يرى لون عينيها ، ولم نشعر بالوقت الذي تعلقت فيه بذراعه ، والعابر السريع المهموم بلقمة العيش يحمل طفلته يفرق بين العاشقين تفريقا لا يلتئم ، يتم ذلك كله في طريق واحد دون إعداد وبلا ترتيب وبلا حساب ، انتهت قصة الحب قبل أن تبدأ ، فهي في النهاية تسأل عن هذا العاشق ، إن الزمن في قصيدة صلاح عبدالصبور تجاوز بكثير زمن أحمد شوقي ، مع أن الفارق الزمني بين الشاعرين ليس شاسعا ، فأمر الشعراء محسوب في النهاية على القرن العشرين ذاته .

ولصلاح عبدالصبور أبيات أخرى تعمق إيقاع الزمن ، وتعتمد مباشرة لمعارضة الزمن عند شوقي ، فقد وظف البيت السابق ليكشف عن متغيرات الزمن بعد شوقي :

«الحب يا رفيقتي قد كان/ في أول الزمان/ يخضع للترتيب والحسبان/
نظرة فابتسامة فسلام/ فكلام فموعد فلقاء/
اليوم يا عجائب الزمان/ قد يلتقي في الحب عاشقان/ من قبل أن يتسما/

.....

الحب في هذا الزمان يا رفيقتي/ كالحزن لا يعيش إلا لحظة البكاء/
أو لحظة الشبق/ الحب بالقطانة اختنق/»^(١)

[الحب في هذا الزمان]

وإن كانت أبيات عبدالصبور الأخيرة تعمق روح العصر ، غير أنها تؤدي ذلك بتجريد ومباشرة ، فهي أقل فنيا من الصورة الأولى التي اعتمدت التعبير بالصورة .

١- تنبه إلى أن تجربتي الحب عند صلاح الوارد ذكرهما لا ينتميان لمرحلة الرومانسية في شعر المدينة ، وإنما ذكرناهما استثناسا على إيقاع الزمن السريع في مدينة القرن العشرين .

وقد حذا محمد إبراهيم أبوسنة حذو الرواد بشكل تقريري ، فرصد عنصر الزمن :

«أعرف أن مدينتهم سقطت بين عقارب ساعة/ الكل يطيل النظر إلى ساعته/
عفوا إن الزمن يمر»

[حين فقدتك]

وترسم الشاعر أمل دنقل خطى الرواد كذلك قبل أن يستقل بلغته ،
فقرر عنصر الزمن في ديوانه الأول «مقتل القمر» :

«الناس هنا . . في المدن الكبرى . . ساعات/

لا تتخلف/ لا تتوقف/ لا تنصرف

آلات/ آلات/ آلات/

[ماريا]

وفي هذا الزحام الشديد والإيقاع السريع لعنصر الزمن يبرز عنصر جديد
من عناصر الضياع والغربة في المدينة ، هو جهالة الأسماء ، فالناس ساهمون لا
يعرف بعضهم بعضا كما يقول حجازي في «الطريق إلى السيدة» ، والشاعر في
المدينة شبح يسير بين ناطحات السحاب في المدينة التي يسكنها أناس كما
يقول يوسف الخال في قصيدة «الوحلة» ، وكلمة أناس هكذا نكرة مجهولة ،
فالناس في المدينة أشباح تتحرك بين الأبنية الشاهقة كما لاحظ الدكتور عز
الدين إسماعيل بحق .

في هذه الجهالة يموت الناس ولا يتعرف عليهم أحد ، لأن الناس في
المدن الكبرى ليسوا أكثر من عدد ، يلحظ حجازي طفلا دهسته سيارة في
أحد الميادين :

«قالوا: ابن من؟/ ولم يجب أحد/ فليس يعرف اسمه سواه/
يا ولداه! / قلت وغاب القائل الحزين/ والتقت العيون بالعيون/
ولم يجب أحد/ فالناس في المدائن الكبرى عدد/ جاء ولد/ مات ولد/
[مقتل صبي]

وتكررت الصورة عند محمد إبراهيم أبوسنة، مع طفلة دهسها الترام،
وألقي الشاعر بعبع الحادث على إشارة المرور، وربما كان استخداما موقفا
لاستغلال مفردات المدينة حين اتكأ على الضوءين، الأحمر والأخضر، اللذين
لم تحسن الطفلة التعامل معهما فكانت ضحية:

«بالأس يا حبيتي.. خرجت للطريق/ لأقرأ المصوم في العيون/ همومهم أولئك
الذين يعبرون/ في شوارع المدينة الحزين/ لعل هم وحدتي يهون/
إشارة حمراء: قف/ إشارة خضراء: من هنا انصرف/ وفجأة توقف الترام/
وطوق الزحام جثة لطفلة تنام في الدماء/»

[في الطريق]

وإذا كانت جهالة الأسماء لا تنكشف في هذه الصورة، فقد كشف عنها
أبوسنة في ديوانه اللاحق «الصراخ في الأبار المهجورة»:

«ولا وجه بين الزحام تلوح لنا ألفته/ كأننا عرفناه قبل الحياة/»

وجهالة الأسماء بالضرورة تنعكس على الشاعر، فحجازي فقد اسمه في
المدينة، يوم انتهت كل رموز قصيدته «أنا والمدينة» إلى الضياع، وأدى ذلك إلى
ضياع الشاعر نفسه، وعبر عن ذلك مرتين في القصيدة، الأولى حين نادى
عليه الحارس قائلا: «من أنت يا... من أنت؟»، حيث لا يعقب حرف
النداء منادى، وتقوم النقط التي وضعها الشاعر بعد حرف النداء بدور جهالة
الاسم، في وعي تام بكتابة القصيدة، فالنقط التي اتخذها أعداء الشعر الجديد
مركزا للهجوم عليه، هي أحد تكتيكات الشعر الجديد، وتقول بعض الأشياء

التي لم تقل ، وبالنقط عبر حجازي عن جهالة اسمه ، ثم كشف عن ذلك في آخر القصيدة :

«وصرت ضائعا ، بدون اسم / هذا أنا . . وهذه مدينتي»

ويتطور شعور الاغتراب في المدينة إلى ما يمكن أن نسميه العجز عن التواصل ، وهو شعور عام لدى شعراء المدينة العرب ، وأيناه عند صلاح عبدالصبور في ديوانه الأول :

«بيننا يا جاري بحر عميق / بيننا يا جاري بحر من العجز رهيب وعميق / وأنا لست
بقرصان ولم أركب سفينة / بيننا يا جاري سبع صحاري / وأنا لم أبرح القرية مذ
كنت صبيا /»

[الحن]

إن تكرار كلمة «جاري» إلحاح في الرغبة ، والجيرة مثير قوي ، وقصص «بنت الجيران» في المدن شهيرة ، ومع ذلك يحول بين الشاعر ورغبته عنصران من المنتاهي في الكبر ، هما : البحر ، والصحراء ، وكلاهما عائق معروف ، لأنه تمثّل بالمخاوف والمجهول .

وفي ليلة شتائية ، تفرق الصحاب كل في طريق ، وأغلق الجميع أبوابهم ، ولاذ كل بمدفأته - على الحقيقة أو المجاز - إلا الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، الذي لم يمتلك مدفأة مثلهم ، لكنه عقب :

«لو يعلمون يا مدينتي / الدفء ليس مدفأة / الدفء ليس في الغطاء / الدفء في
مودة اللقاء / الدفء في قلوبنا . لو حطمت جليدها / لو تبدأ العواطف الخرساء /
حديثها /»

[أنامل الجليد]

وكان العجز عن التواصل من أسباب الشقاء الذي عانى منه السياب في

واقع حياته بين جدران المدينة، فطالما بحث عبثاً عن قلب يخفق بحبه فلم يجد ما يهدد وشوشة المراهقة وحسيسها وهي تدب في أعصابه وتؤرق سكينته، ولذلك نعى أبو سنة على المدينة فقرها في الحب، وسيطرت عليه الفكرة في كثير من تجارب ديوانه الأول :

«لكن يا حبي أعرف أن مديتهم/ لا تعطي إن جادت أكثر من حب واحد»، ويجب ملاحظة أن الشاعر أضاف المدينة إلى ضمير الغائب، وفي هذا نفور غير مصحوب بأي نوع من الشفقة، لأنه برأساًحته من الانتماء إلى المدينة بهذه الإضافة التي تكررت أكثر من مرة في قصيدته «حين فقدتك»، ولأن الشاعر طوال ديوانه الأول يحاول - كما لاحظ الدكتور عبدالقادر القط - أن يربط حبه ببعض مظاهر الضياع في المدينة، كانت صورة الحبيبة شاحبة الوجود، لأنها تنبع من الشعور الغامض، وغموض حبه وعدم الخلوص في عاطفته يوقعه أحياناً في صور بيئة التكلف :

«ولأني كمسافر/ أنزل قهراً قبل محطته/ من آخر قاطرة كانت ستمر/
أشعر أن شتاء يعصر هذا القلب/ حين فقدتك»

فهو يسقط في الرومانسية في حين يوهم نفسه بالابتعاد عنها .

وفقدان التواصل يؤدي إلى الشعور بالإخفاق والانسحاب من المجتمع، ما لم يجد الإنسان فيه ما يتوخاه من أحلام، فلم يحقق من الهوى الصعب ما يربطه بالمدينة، وآلية المنطق تحرك الجموع، وتجعل من الذات المفردة ضالة في طريقها، تتحول وتسير وحيدة، تعلقك صدمة المدينة أحلامها على انفراد، فإذا انتصرت أو انسحقت ففي إطار وجودها الخاص، ومادامت رهينة بالإطار الضيق ملتزمة بالمنطق الذاتي، فلتصنع الذات ما تشاء، وكيف تشاء، في غيبة من الجماعة التي لا تأبه ولا تلتفت إلى أحد، وهو ماعبر عنه حجازي في قصيدة «لا أحد» :

«أريت نفسي عبر الشارع، عاري الجسد/ أغض طرفي خجلا من صورتي/ ثم أمدته
لأستجدي التفاتا عابرا/ نظرة إشفاق علي من أحد/ فلم أجد/ إذن... لو
أنني - لا قدر الله - سجت ثم عدت جائعا/ يمنعني من السؤال الكبرياء/ فلن يرد
بعض جوعي واحد من هؤلاء/ هذا الزحام لا أحد/»

والانسحاب المرتبط باللاأحد تصل حدة الشعور به إلى ما هو أبعد من
الحياة، ففي قصيدة «السر» لأبو سنة، وهي قصيدة ناجحة تجمع بين الخاص
والعام، بحيث يقنعنا أنه يعبر عنا من خلال قضيته الخاصة وحتى ولو كان
يغلق أبواب الحياة بهذا العنف:

«في صمت أحمل كفك/ وادخل قبرك/ لا غيرك سوف يصلي من أجلك»
ثم يأتي بصور متنوعة من المدينة ذات الصوت المبحوح والزمن المتوقف عند
منتصف الليل ومناويل العشاق التي تمزقت على سور حديقتهم، لأن الإبحار
محال، إلى أن يقول:

«لا أحد يفك وبرميشوس الموثق/ لا أحد يشير إلى الميناء/ الأحباب
افترقوا دون وداع/ الأحباب اجتمعوا دون عناق/ فإذا جاء حديث
الأشواق/ ابتلت جبهتهم/ حتى تنقلهم كلمات نفاق» .
ويلزم الانسحاب من المجتمع شعور بالوحدة والوحشة، وهو شعور
يخلق ثنائية:

«الأنا/ الآخر»، فما لم يرتبط الإنسان بالإنسان بعيدا عن العلاقات المادية،
تصبح الحياة في المدينة مفرغة من أجل ما فيها، وتدفع بالإنسان المثالي إلى
الركن النائي:

«طرفت نوادي الأصحاب لم أعر على صاحب/ وعدت تدعني الأبواب والبواب
والحاجب/ يدرجني امتداد طريق/ طريق مقفر شاحب/ لأخر مقفر شاحب/

«وفي عيني سؤال طاف يستجدي/ خيال صديق/ تراب صديق/ ويصرخ: إنني وحدي/ ويا مصباح مثلك ساهر وحدي/ وبعث صديقتي بوداع»

[حجازي: كان لي قلب]

هنا ثلاثة موانع تحول بين الشاعر والناس، تحيء متتالية فلا تدع للشاعر منفذاً، فالأبواب كلها مغلقة، ليس بينها باب لأمل إنساني، على التقيض من الأبواب الريفية المفتوحة، وزيادة على الأبواب هناك البواب، مانع آخر يحجب اللقاء، وظاهر الأبواب المغلقة في المدينة تنطوي في باطنها على عدم التعارف، ظاهرة يستنكرها الريفي ويفزع منها. الإنسان في المدينة لا يعرف جاره في كثير من الحالات، والحاجب مانع ثالث في دائرة الأعمال، ولذا يعود المصباح من جديد مؤنسا لوحدة الشاعر، فهو الحارس اليقظ السهران معه بعد أن ودع صديقه الريفية.

وإنما ولد الثنائية في أعماق الشاعر شيثان: فقدانه الحبيبة القروية، وفقدانه الصديق في المدينة، والحب في العاطفة الغرامية أو الاستغراق في الصداقة قد يكون المخرج من قبضة الثنائية، حيث يتقوى به على مصاعب الحياة، فليس الجوع ولا العري ما حرم الشاعر من الدفء، ولكن فقدان الحبيب والصديق، ولعل هذا المعنى هو الذي تطرق إلى قصيدة «أنا مل الجليلد» للشاعر محمد أبوسنة، ولكن هل صحيح ما يقوله الشعراء هنا عن حقيقة الدفء، أو أنها حالة شعرية مرتبهة بلحظة القصيدة؟

واضح أن أي ارتكاز شعري في قصيدة على معنى لا يمنع ارتكازا على معنى آخر في قصائد أخرى وإلا فإن الوحدة وما فيها من وحشة لا تطرد الفقر والجوع من الساحة، فشاعرنا حجازي بعد وصوله إلى المدينة قادما من قريته بلا نقود، وطرد من غرفته لأنه لا يملك إيجارها، هام على وجهه في شوارع المدينة اللا برنثية محدثا نفسه بالحرص على النقود:

«لا . لا . لن أعود/ لا . لن أعود ثانيا بلا نقود/ يا قاهرة»

وإذا تصفحنا تجربة شاعر مثل عبدالعزیز المقلح ، وجدناه يؤكد لنا هذه الحقيقة ، فهو يعاني الوحدة بعد فراق الأحباب وفقدان التواصل ، يقول في قصيدته «الكتابة للموت» :

«إن عدت إلى الدار، وأفلت وجهي من أظفار الغربة كيف أراهم؟/ من سيدل القلب المشتاق على أبواب مدينتهم؟/ ويبي من زمن أبقي فيه وحيد الظل، وحيد الصوت/ أقرأ نفسي، أستنجد بالدمع وجوه الأحجار/ أقرأ أبوابا موصدة، وصدورا لا تفتح»

هذه إذن هي المدينة في عيون الشعراء ، الرفض والنقمة والأسى على حياة مفروضة ، وعلى الضياع في مدن الأشباح ، ضياع وغربة ووحدة ، انعكست معاناتهم اليومية على تجاربهم المريرة كأفراد يتمتعون بشفافية فكان الروح الرومانسي الأسيان ملاذهم إما ضاقت بهم سبل الحياة في المجتمع الذي تغل عن الإنسانية أو تحلت هي عنه .

ولم تقف صدمة المدينة بالشاعر العربي عند هذا الحد ، فهو في أزمة الضياع كان يبحث له عن مخرج ، ومن أهم الملامح التي حاول التشبث بها ، استرجاع القرية ، إن على الحقيقة أو على المجاز ، مما ولد فيه ثنائية أخرى ، هي الشق الثاني من صدمة المدينة .

الفصل الأول

ثنائية : القرية / المدينة

في المجتمع القروي يعيش مزارعون مستقرون، يخططون وينظمون أعمالهم، متكيفون مع قوانين الطبيعة، آخذون في اعتبارهم مواسم الحصاد، طموحاتهم محدودة مقصورة على الحاجي والضروري، وهم يتجاوزون خيبة الأمل ويستخلصون منها حكمة عملية تخفف عنهم متاعبهم. العمل قاس، أجل. ولكن الغلة تكفي لا لإغنائهم، بل لحمايتهم من المجاعة، ليسوا شعبا كثيبا، هم في الغالب سعداء مطمئنون، لأنهم لا يأملون في حياة أفضل، ويجهلون ما تسميه الحضارة الغربية «الارضاء»، لا يعانون، بعيدون عن التوترات النفسية الناجمة عن الاحتكاك بالآخرين، والتسامح يفرّج توأما وفي اللحظة نفسها توتراتهم، والجواب المادي أو الروحي جاهز في مقابلة أي انفعال أو قلق، بحيث يتيسر الارتكاس دون إخلال بالنظام الداخلي أو الخارجي الذي يحدد عالمهم، مجتمع تسوده العلاقات الأولية هذه العلاقات المنبثقة أساسا من حياة الريف، كما تسوده الرقابة الأولية حيث الأفراد معروفون للجميع، وتقوم فيه الاتصالات والتفاعلات الاجتماعية بين الأفراد على أساس البعد أو القرب، وأهل الريف أكثر تجانسا، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين، كالتمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي والعرف، وهم أكثر إيمانا بالقضاء والقدر، مما قلل نسبة الأمراض العصبية والعلل النفسية في القرية عما هي عليه في الحضر. وكل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المديني الذي يبرز الفردية وسرعة التحرك الاجتماعي وعدم التجانس وتمزق العلاقات الروحية^(١).

هذه تقريبا هي الصفات العامة للمجتمع الريفي ، الذي لا حاجة فيه إلى الحصون والخراس ، يعيش فيه الريفيون بطمأنينة تضع نفسها فيما يجاوز الأمل وعدم الرضا ، ومن هذا المجتمع نزح الشاعر الريفي إلى المدينة ، يحمل قريته دائما بين جوانحه ، ويحتاجه الحنين إلى قريته من حين إلى آخر ، لاسيما إذا حزبه أمر المدينة .

والحنين إلى الريف - وإن كان ضربا من الحنين إلى الوطن - يحمل معاني القلق والضيق وعدم الارتياح في المدينة ، وما يلقاه الشاعر الريفي في مجتمعا من صراعات شتى ، فيهرب الشاعر - ولو في الخيال - إلى قريته بسماها الإنسانية ، وتظل القرية واحة يفيء إليها من الوهج والهجير والقحل المدني ، حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع .

هذا الحنين لدى شعرائنا مظهر من مظاهر الرومانسية التي خلفت بعض سحباتها ، فشعراؤنا وإن كانوا يتسبون إلى غير الرومانسية لم يتخلصوا كلية من بعض سماتها ، فالشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي ينزف حنينا إلى قريته في أكثر من قصيدة تحمل مهمة التعبير عن قلقه وضياعه في مجتمع المدينة ، فهو إذا غنى فإنما يغني لتضيء كلماته في ليل القرى :

« يا أيها الإنسان في الريف البعيد
أدعوك أن تمشي على كلماتنا بالعين ، لو صادفتها ،
أن تقرأ الشوق الملح إلى الفرح
شوقا إلى فرح يدوم
فرح يشيع بداخل الأعماق ، يضحك في الضلوع
.....

إني أحبك أيها الإنسان في الريف البعيد
وإليك جئت وفي فمي هذا النشيد
يا من تمر ولا تقف

عند الذي لم يُلَقَ بالاللسكارى والستائر والغرف

وأنى إلك ، إلى فضائك بالنعم

.....

وأنا ابن ريف

ودعت أهلى وانتجعت هنا ،

لكن قبر أبى بقرىتنا هناك ، يحفه الصبار

وهناك مازالت لنا فى الأفق دار»

[لن نغنى : مدينة بلا قلب]

وقد يكون هذا الحنين إلى القرية منبثقا عن صورة أو موقف وقعت عليه عين

الشاعر وهو فى المدينة ، فيؤدى ذلك إلى استشارة وجدان الشاعر المتعلق بالقرية :

«تأبى لى عبر طفل

يسير وحده ، وحينما أضل

وتثقل الأحزان روحى ، حينما أتوه

أقول يا عين اطلبىه !

مازلت طفلا يا أبى ، ما زالت الآلام ،

أكبر منى ، ما استطعت أن أنام ،

فتستجيب يا أبى ، ومثلما كنت تعود فى أماسى الشتاء

تأبى لى

عباءتك

لا تفتأ الريح تستثيرها ، تشدها إلى الورا

كأنها شراع مركب يصارع الأنواء

ووجهك الحمول يفرش الرضا على العناء

وفى يدك من نبات الأرض ما جمعت ، وفى اللسان رفرفت تحية المساء

ومثل غيم في ليالي الصيف يترك السماء للقمر
تنقشع الأحزان من روحي، وأحضنك
بجفن عيني أحضنك
وأستضيفك المساء كله . . حتى السحر

[رسالة إلى مدينة مجهولة : مدينة بلا قلب]

إن الأب يقوم بدور الحماية بالنسبة للطفل، والشاعر يصرح بأنه مازال
طفلاً، فإذا انفصل عن القرية بهذا الشعور فقد بالتالي الحماية في المدينة،
والعباءة حماية أخرى وكان الطفل / الشاعر في حمايتين، ولا بدع أن تستثير
الذاكرة العباءة مع الأب، وتصوير العباءة والرياح تشدها إلى الورداء بشرع
المركب في مصارعة الأنواء صورة رمزية للطفل الضائع في المدينة وهو يغالب
ويعاني ألواناً من المكابدة ويخشى على نفسه من التمزق؛ فيلجأ إلى ملاذ
الطفولة في الحماية : القرية - الأب والعباءة .

وإذا كان الشاعر يستشار لأنه رأى طفلاً في شوارع المدينة فتذكر طفولته،
وجرت له هذه الذكرى إلى صنيع والده به في تلك الفترة، فقد أثارته كذلك سلة
الليمون، ينادي عليها بائعها رخيصة ضائعة في المدينة كضياع الشاعر،
ويتذكر رحلة الليمون من القرية إلى المدينة :

سلة ليمون، غادرت القرية في الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منددة بالطل
سابحة في أمواج الظل
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه ! من روعها؟ أي يد جاعت، قطفتها هذا الفجر؟
حملتها في غبش الإصباح

.....

سكين

لا أحد يشمك يا ليمون

والولد الأسمر يجري، لا يلحق بالسيارات

.....

سلة ليمون

وقعت فيها هبني . . فتذكرت القرية

[سلة ليمون: مدينة بلا قلب]

يمكن اعتبار «سلة ليمون» صورة رمزية للشاعر، فهو ينتمي إلى ما ينتمي إليه الليمون، فكلاهما قروي نازح من القرية إلى المدينة، وكلاهما ينادي على نفسه بمحزون الصوت، يستجدي المارة، وكلاهما قدم وفيه نضارة الريف وندهاء الفجري، وكلاهما عانى من قسوة المدينة، و«سلة ليمون» ترصد مشهداً يومياً في حياة المدينة، «ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الإطار العام لتأج الشاعر، وربطها به، وملاحظة ما فيها من إشارات إلى الريف والمدينة، وما يتخللها من تعاطف غير عادي بين الشاعر والليمون، كل هذا يتخطى بها حدود الدلالة الظاهرية المحدودة، إلى مستوى آخر هو الإيحاء الباطني العميق، بحيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية - بدءاً من القرية حتى المدينة - في رحلة الهوان التي مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها، فكلاهما - الشاعر والليمون - عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية في القرية بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاء وفطرية وانسجام، إلى البيئة الحضرية في المدينة، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية لا مكان فيها للتعاطف والإشفاق . . . وفي هذه القرية المشتركة لا تعجب أن يصير الشاعر في سلة الليمون صورة لحياته الخاصة، وأن يتحدث عنها بنبرة الحسرة المشفقة، فلا تدري هل يتحدث عن الليمون حقيقة، أو يتحدث عن نفسه؟»^(٢).

وقد ظل الحنين يعاود حجازي إلى القرية بين الحين والحين، لاسمياً إذا شعر بالمفارقة بين جمود المدينة وروية شوارعها، وزحامها، وخلوها من نظرة الإشفاق، على عكس القرية الخالية من الازدحام، واصطناع الزهر في آنية النحاس، ومعرفة حجازي بالقرية جعلته يعرف المدينة، والعكس صحيح فإذا وصف القرية فإنه يستحضر نقيض المدينة على ماتكشف عنه رحلته إلى الريف.

في قصيدة «الرحلة إلى الريف» التي كتبها حجازي سنة ١٩٦٠، يضع الشاعر المكان في القرية والمدينة موضع المفارقة، وقد أحسن حين جعل النقلة بين المكانين عبر «القطار»، هذا المفرد المديني الذي يختصر الزمان والمكان معاً، والقطار يجعل المفارقة حية قائمة في الأحاسيس يدركها كل من عاش التجربة، ومحطة القطار هي آخر ما يعانيه المسافر من المدينة:

محطة في أسفل المدينة

مسقوفة تضاء في نصف النهار

مواكب المسافرين ضجة حزينة

وساعة تحصي عذاب الانتظار

الصورة واقعية، وبالتأمل في المكان نجده يتمي إلى المغلق، فالمحطة «مسقوفة» وقد يكون السقف مع المغلق حماية، ولكن الشاعر يعقب بصفة أخرى «تضاء في نصف النهار» وهي صفة تبرز السلبية في حرمان المكان من الانفتاح على الطبيعة - ضوءاً وشمساً وهواء - يضاف إلى ذلك أن المكان المحصور غاص بمواكب المسافرين مصحوب بالضجة الحزينة، مما جعل الانتظار في هذا المكان صورة من العذاب، ولا شك أن ذلك إدانة للمكان.

وتبدأ الحركة الثانية في المقطع الأول بصورة واقعية كذلك:

وصفّر القطار

أناقلت أقدامه وسار.. ثم سار

لافتة تراجعت

صبية لم تستطع به اللحاق . . شيعته في انكسار

وهي صورة مرسومة بدقة من واقع الحياة اليومية في هذا المكان ، وبالحركة
الثالثة ينتهي المقطع الأول :

وغادر المدينة

ترنح الضجيج في المدى . . ثم ارمى سكينه

والمقطع الثاني من حركتين : الأولى استرجاع للمدينة ككل ، وليس من
محطة القطار ، والتسلسل طيعي ، فالمسافر كان معاشيا للمحطة حين كان
معايشا لها ، ولكن بالانفصال عنها يستعيد الصورة الكلية لعذاب المدينة :

الكل متعبون ، والدخان

تقرله أنوفهم ، تقرله مدخنة القطار

العائدون من شوارع القبار

من مطحن الأعصاب ، من مائدة القمار

من المدينة

لرُخُوا رؤوسهم على حوائط القطار

كانهم عجائز تهدموا على جدار

كانهم مهاجرون

تكلموا على سفينة

كانهم جرحى وقد عادوا من الميدان

يستعرضون في أسي . . ما كان

وفعل المدينة في البشر تتكفل به ثلاث صور ، العجائز المتهدمون على
الجدار ، والمهاجرون المتكدسون على سفينة ، والجرحى العائدون من الميدان ،
وثلاثتها تتلاقى في الضعف ، وفي مقابل ذلك تأتي الحركة الثانية في المقطع ،
مستمدة من الريف العام كما يراه المسافر بالقطار :

وارتجفت أغصان

وأجفلت أطيّار

تفرقت . وامتدت الخضرة

حيث التقت في الأفق بالأشجار

وفي المقطع الثالث تهدأ صورة المدينة في مقابل الاسترسال أمام الصورة ريفية ، المدينة لا تخطر إلا صدى من أصداء الذكريات الشائهة ، فالجدار يرد أن الشاعر فرحان بالمكان المفتوح ، والازدحام في مقابل الفراغ والمدى المتناهي ، الكبر ، واصطناع الزرع في آنية النحاس مقابل الخضرة الصافية الطازجة في طبيعة ، والطبيعة والمدى المفتوح ، والمنخفض - النبات - يرضع العلو - سماء - ، ونتاج ذلك كله يورث الصدق في مقابل زيف المدينة ، ويورث ثبات في مقابل التلون ، والخلاصة أن المكان الريفي يولد الحرية :

أمامنا لا سقف ، ولا جدار

أمامنا المدى مخضوض في المغرب الشتوي ، صافي الاخضرار

أين ازدحام الناس ؟

أين اصطناع الزرع في آنية النحاس ؟

هنا المدى لا يعرف الحراس

هنا أنا حر ، هنا الطيور تستطيع أن تطير

هنا النبات لا يزال أخضر الرداء

كيوم كان

ولا يزال يرضع السماء

كيوم كان

هنا الحقيقة التي لا تعرف التلون المقيت

هنا الدوام والثبوت

حتى هنا الأحزان لا تموت

والأحزان المعمرة ليست إدانة للمكان، ولكنها في سياق الصورة تعبير عن
الوفاء الريفي للمفقود، وهذه صفة تضاف إلى الصدق والثبوت .

والمقطع الرابع يتوجه فيه الخطاب إلى الحقول، المكان المنفتح على الكون
كله، والذي يحتضن المخلوقات كلها، فالطائر - هوائي -، والبهيم -
منخفض -، العاقل - الإنسان، وغير العاقل، والنسيم هوائي كالطائر،
وقطعان الغيوم علو، مع النبات المنخفض، أي أن الوجود كله في انسجام،
يعمل كل في خدمة وإسعاد الآخرين :

أبتها الحقول يا نقية الألوان
يا بيدر الطائر، يا مرعى البهيم
لو أنني نزلتك الآن فتحت لي الذراع
لو أنني مشيت ما وجدت من يقول : قف
يا موطني القديم
نسيمك الحامل قطعان الغيوم
فيه من الغروب والشتاء والنبات
العبق الوسنان والأحزان
والذكريات
عند المسيل يذكرون أن إبراهيم مات
وهذه الصفصافة الدائمة النواح
تسكنها الأرواح

إن عين الشاعر وأحاسيسه مركزة أكثر من المقطع السابق على المكان
الريفي، والمدينة توارت أكثر، حيث لا تخطر إلا في مقابلة السائر الذي لا يجد
من يوقفه، والأحزان هنا تلقي ضوئا على أحزان المقطع السابق في ديمومتها،
لأنها صريحة في ارتباطها بموت إبراهيم، وإبراهيم هكذا غفل من الهوية،
يصبح رمزا لأي إنسان ريفي، لا يميز من أجله الناس فقط، ولكن الطبيعة

تشارك في مآتمه، وهذا ما يجعل المكان الريفي خلّاقاً مبدعاً، ولذلك ينهي الشاعر المقطع بتأرجح شديد بين الزمان والمكان، وهو قمة التوحد القادم عبر عبقرية المكان:

لكل شيء هاهنا تاريخ
كل مكان أسبل الجفن على زمان
وها هنا . . كل مكان يعرف الإنسان

والمقطع الخامس استرجاع لماضيه في موطنه القديم، وهذا الاسترجاع هو الطريقة المثلى لغسل ما في صدره من دخان المدينة، عبر الحنان الذي يعمر به المكان الريفي، ورفاق الطفولة .

والمكان في المقطع السادس ريفي كامل لا تخطر فيه المدينة صراحة أو ظلاً، أي أن المدينة تُنوسيت تماماً أمام الموطن القديم:

يا موطني القديم
هذا أنا أفتح صدري للنسيم
هذا أنا أرسل عيني خلف قطعان الغيوم
حيث تبين من بعيد مثذنة
قصيرة ولم يزخرها أحد
لكنها وقد أحاطتها أشعة الغروب
تبين صفراء على قتامة الشجر

النسيم، والغيوم، علوي وألقي ممتد ومنفتح ومتناه في الكبر، وهذا معناه أن الامتداد والانفتاح والتناهي في الكبر موجود في داخل الشاعر وقد أيقظه المكان، والمثذنة علوي رأسي، وكونها غير مزخرفة وقصيرة فذلك ينتج البساطة، ومع ذلك فهي ليست عاطلة من الزينة، فقد أزيّنت وأخذت زخرفها من الطبيعة، وفوق ذلك كله فالمثذنة صاعدة إلى السماء ودلالاتها

الروحية تفوق أي اعتبار آخر لاسيما في المكان الريفى ، ولذلك يختم الشاعر مقطعه وقصيدته بهذا النشاط النفسى الذى يستيقظ بسبب من المكان :

النفس واهنة

لكنها تستيقظ الآن على عطر غريب

تستنشق الأيام منه ، تذكر الأسماء

تلتمس الدروب

وإذا كانت الواقعية قد ترددت في دراسة هذه القصيدة أكثر من مرة ، فإن الموضوع الذى عالجها الشاعر موضوع رومانسي ، فقد كان الحرب من وهج المدينة وجحيمها إلى الريف مظهرا من مظاهر الرومانسية ، وهذا يدل على أن الشاعر وإن كان يحاول الدخول إلى الواقعية في تعبيره فإن الرومانسية لا تزال عالقة بنفسه ، ولم يستطع التخلص منها .

وكما رمز الليمون لحجازي ، فإن الشاعر العراقي سعدى يوسف يستوحى الليمون وخضرته ، ويسأله عن طعم لياليه ، وذلك في قصيدته «تطلع» ، لأن الشاعر مثل حجازي يعيش في تيه المدينة ، ومع الليمون يكي سعدى يوسف ما فقدته من بشرى الفجر ، وما كاد ينساه من صدق الإيمان :

يا خضرة الليمون / يا مطرا أنزق ، في الليل أناديه

أسأله طعم لياليه

يا خضرة الليمون . عيناى في التيه

.....

كفأك ما طوّقت . إن البحار

لم يبق فيها ستار

.....

يا خضرة الليمون ، هي فؤادي قطرة من مطر

أزرق في الليل أناديه

.....

أمس سألت النجم . . إن النجوم

بعيدة عني

ألمس أغصانك . . أبكي على شيء فقدناه

لولاه . . لولا هذه الآه

لكان حتى الفجر لا يحمل البشرى ، ولا تزهو عيناه

.....

يا خضرة الليمون

هبي دمي الصدق ،

هبيني كيف أحياء

أكاد في الإيمان أنساه

[تطلع : الأعمال الشعرية ، ص ٤٥٦ ، ٤٥٧]

وسواء كان الخطاب في قوله : «وأنت يا نهر من الليمون» موجهًا إلى قريته أو حبيبته ، أو غيرهما ، فإن الشاعر يستعير مادته من الليمون كي يعرب عن مشاعر الاغتراب والحنين للوطن الريفي .

إن خضرة الليمون والمطر الأزرق إثارة لحاسة البصر ، والنداء في الليل يثير حاسة السمع ، وطعم الليالي يثير حاسة الذوق ، ولمس الأغصان إثارة للمجلد ، وربما كان الجلد مرجعًا للأحاسيس جميعها ، ومعنى هذا أن الشاعر أثار أحاسيس الإنسان جملة وتفصيلاً ، ولكنه لم يكتف بذلك ، بل عمد إلى إثارة ما هو أكثر من الأحاسيس بدعوته نفسه للكف عن التطواف فلم يعد ما يحتاج إلى الكشف وأثبتت التجربة أن الوطن الريفي هو الأصل وهو آخر المطاف ، كما أن البكاء على المفقود ، طلباً للفجر الفاقد للبشرى ، في حاجة ماسة إلى جرعة من الصدق والإيمان ، وهما اللذان يمنحان القلب دمه ونبضه الحي ،

وهنا نلمح أن الصورة عند سعدي سعت للنهال بعيدا عن فطرية الصورة عند حجازي، على عادة سعدي في الإقادة من سبقوه، في اختيار أفضل ما عندهم وتنميته بطريقته الخاصة.

ولكن الليمون عند حجازي وسعدي متفق في التعامل مع المتناهي في الصغر الذي يكثف الوجود، وقد قام بهذه المهمة في شعر الشاعرين، بحيث كان منطلقا ومحورا تدور عليه القصيدة عند كل منهما، ويرتبط عند كل منهما بمظاهر الطبيعة كما أنه جمع بين الداخل والخارج.

إن أحلام يقظة كهذه دعوة للعامة، حيث القارئ مدعو للحلم، ويعتبر هنا الشعر من الشعر الكوني المستقل عن الحكمة التي تتميز بها حكايات الأطفال، مع الليمون وخضرته مطلوب منا أن ننخرط في عالم الخضرة، وهو عالم ليس للبلادة والخلد كما يهتمه برجسون (٣)، والواقع أن الخضرة وهي مرتبطة بالقوى التصفيرية فإن عالم الخضرة يصبح عظيمًا في صفوه، وحادًا في رفته، وطازج الحيوية في خضرته.

ويصنع صلاح عبد الصبور حالة من الارتداد، إلى ذكريات شبابه في القرية، حين كانت القرية له وجاء من فقدان نفسه في المدينة، ففي ديوانه الأول «الناس في بلادي» وعلى وجه التحديد في قصيدة «الملك لك» يتغذ من خلال متاعبه التي جرّتها عليه خبرته، يحيب عن تساؤل طرحه على لسان «واحدته» حتى لا تعجب من تناقض مرارته مع فيض السرور والحب من عينيه، والسبب هو الأمان الذي جاء معه من الريف وتكرياته، وظل طوال حياته يحفظ به ويلجأ إليه كلما حزته حيلة المدينة:

«صباي البعيد

أحن إليه، لألمابه

لأوقاته الحلوة الساحرة

حنيني غريب... إلى صحتي، إلى إخوتي

إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرا على المصطبة

وقد يحملون بقصر مشيد

وباب حديد

وحورية في جوار السرير

ومائدة فوقها ألف صحن

دجاج وبط وخبز كثير

إن هذه المصطبة التي ينام عليها حفنة الأشقياء ظهرا هي المكان الذي نزع إليه الشاعر بحثا عن القيمة الإنسانية، إنه يحبه ويدافع عنه لأنه في حقيقة الأمر مرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها، إن المكان هنا يحمي قيمة إيجابية، هذه القيمة وإن كانت متخيلة، لكنها سرعان ما تصبح هي القيمة المسيطرة، إن القيمة هي الحلم، إن حفنة الأشقياء بإيحاء من الأمان الذي يمنحه المكان - المصطبة - استطاعوا أن يحملوا بها حُرُموا منه : بالقصر الفخم، والباب الحديدي الكبير - لاحظ مدى الحماية - كما امتدت أحلامهم إلى الواقع الأسطوري - حورية في جوار السرير، وأشبعوا أنفسهم من سغب بمائدة نصف خرافية . لقد شعروا بالأمان من ناحية، وأرضوا غرائزهم من ناحية ثانية، وهددوا قرعة بطونهم من ناحية ثالثة، ونرجو ألا يستهان بأحلام الإنسان، فكثيرا ما كانت أشهى وألذ من بعض الحقائق، «إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا إذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية . في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية» (٢).

ويعضي الشاعر في استكمال صور الأمان الريفي :

إلى أمي البرة الطاهرة

تخوفني نقمة الآخرة

ونار العذاب
وما قد أعدوه للكافرين
وللسارقين ، ولللاعبين
وتهتف إن عثرت رجله
وإن أرمد الصيف أجفانيه
وإن طنت نحلة حوليه
باسم النبي
وفي الليل كنت أنام على حجر أُمي
وأحلم في غفوتي بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول في قصره المارد
فأصرخ رعباً . . .
وتهتف أُمي باسم النبي

إن علم تفسير الأحلام النفسي ، كما نفهمه من فرويد ، يرجع الكوابيس التي
أجهدت الطفل وهو نائم ، إلى ما تلقاه وعي الطفل قبيل النوم من صور الرعب ،
وتسربت إلى عقله الباطن ، وبعد النوم تنقشع سيطرة العقل الواعي ، وتترك المجال
للاشعور أن يطفح بما تسرب إليه من مخاوف الطفل قبيل نومه .

وهذا التفسير نكون قد نسينا بين خضم الحقائق العلمية بداهة الصورة
وطزاجتها وفطرتها ، وقضينا في نفس الوقت على هدف الشاعر الأسمى ،
وحرمانه من ثمرة الخيال البكر ، ماذا علينا لو كانت هذه الصورة عبارة عن
بحث الإنسان عن المكان الذي يدافع عنه ضد الأخطار والقوى المعادية ؟ إن
حجر الأم ، وهو الذي توصل إليه واستعاده من القرية ، هو هذا الملجأ

الحصين للدفاع عن الطفل ، يحميه ليس في الدنيا فقط ، وإنما في الآخرة كذلك ، وهذا ملمح ديني يظهر في القرية أكثر مما يظهر في المدينة ، حجر الأم يحميه من الكفر والسرقة ، وفي نفس الوقت يحميه من المرض وأذى الطبيعة ، إنه نفس الشيء الذي نراه عند حجازي في الاحتفاء بأبيه وعباءته .

إن هذه الرؤية للعمل الفني منسجمة مع سائر القصيدة ، إذ إن هذه الحماية قد انطلقت من هذا المكان السحري إلى اعتناق المتناهي في الكبر ، اعتناق الكون كله :

فأحبو إلى ذكريات الشباب

عرفت به فورة الأقوياء

بقلمي ، فأضحت حياتي لهيب

وقالت لي الأرض «الملك لك»

تموت الظلال ويحيا الوهج

الملك لك

الملك لك

الملك لك

فيا صبيحة لم يقلها نبي

ولا ساحر همجي الصنج

ولكنها في مساري الدماء

ومن نبضة الأذرع القادرة

هذا هو المفعول لحجر الأم ، اعتناق الكلي المطلق ، وهي نتيجة لا تأتي من تفنيت التحليل النفسي على الإطلاق ، بل عكسها هو الصحيح ، فقد جاءت دينامية الحياة بقوة وغزارة من فيض المكان الآمن ، الذي يدفع الأحلام إلى أقصاها من خلال استعادة الذكريات الخلاقة ، إن مصطبة القرية وحجر الأم الريفية قد فرشوا الأرض لأحلام الشاعر ، وحرساها من غائلة المدينة ، إن

الشاعر من خلال هذه الذكريات يحتفظ بكنز الأيام السالفة ، ويانتقاله إلى أرض الطفولة غير المتحركة عاش تبتيات* السعادة ، وأراح نفسه من أن يعيش ذكريات الحماية مرة أخرى .

وفي ديوانه الرابع « تأملات في زمن جريح » تعود ثنائية : القرية/ المدينة ، مع صلاح عبدالصبور ، في قصيدة «زيارة الموتى» ، وبلغت النظر أن هذه الثنائية في هذه المرحلة تأتي متأخرة ، وهذا إن دل على شيء فإنها يدل على أن الشاعر لم يتخلص كلية من نداء القرية بين الحين والآخر ، وهو أمر ليس غريبا ولا شاذًا ، فالنفس الشاعرة لا تحكم لها ولا قانون يحكمها إلا قانونها الخاص بها ، حقيقة إن الشاعر في هذه المرحلة قد تجاوز صدمة المدينة بمرحلتها : الغربة والضيق ، وثنائية : القرية/ المدينة ، ولكن من يستطيع أن يصب الشاعر هكذا صبا في تصنيفات مرحلية لا يمكن تجاوزها أو التراجع عنها؟

تبدأ القصيدة بطقس ريفي هو زيارة الموتى عقب صلاة العيد كما تعود أهل القرية في مظهر جليل تحرم منه المدينة ، وهذا اللقاء يتكرر مع كل عيد ، وبعد هذا يكون طبيعيا أن يتواصل الأحياء والأموات ، فيرد الموتى الزيارة للأحياء ، كشاهد على أن الموتى لا يزالون يارسون طقوس الحياة المألوفة :

يا موتانا

كانت أطيا فكم تأتينا عبر حقول القمح الممتدة

ما بين تلال القرية حيث ينام الموتى

والبيت الواطيء في سفح الأجران

كانت نسمات الليل تعيركم ريشا سحريا

موعدكم كنا نترقبه في شوق هدهده الاطمئنان

حين الأصوات تموت ،

ويحمد ظل المصباح الزيتي على الجدران

* هذه فصيلة التبتيات ، وهي تختلف عن معناها في التحليل النفسي ، فهذه تتطلب العلاج لإزالتها .

ستشم طراوة أنفاسكم حول الموقد
وسنسمع طقطقة الأصوات كمشي ملاك وسنان
هل جئتم تأتسون بنا؟
هل تعطيكـم طرفا من مرقـدنا؟
هل ندفنكم فينا من برد الليل؟
نتدفأ فيكم من برد الوحدة
حتى يدنو ضوء الفجر، ويعلو الديك سقوف البلدة
فنقول لكم في صوت مختلج بالعرفان
عودوا يا موتانا
سندبر في متحنيات الساعات هنيهات
نلتقاكم فيها، قد لا تشيع جوعا، أو تروي ظمأ
لكن لقم من تذكـار،
حتى نلتقاكم في ليل آت.

لقد استدعى الشاعر من الذاكرة: القرية، والتلال المحيطة بها، وحقول
القمح، والبيت الواطيء، وسفح الأجران، ومن داخل البيت استدعى المصباح
الزيتي على الجدران، والموقد، والديك فوق السقف، وكان الاستدعاء للقرية
ومجالاتها مصحوبا بأنبـل العواطف الإنسانية، وهي القيم التي يقوم المكان
الريفي على حمايتها، ويخلق عليها الاطمئنان (موعدكم كنا نترقبه في شوق
هدهده الاطمئنان)، (ستشم طراوة أنفاسكم حول الموقد)، إن المكان يولد من
الاطمئنان روح الألفة والانتاس والدفء المتبادل بين الأحياء والموتى، والشاعر
هنا في البيت الريفي المتواضع البسيط يعيش بلا وعيه سعادة مضاعفة. لأن هذا
البيت مكان الهناء التي يفتقدها في المدينة، ولذا يجب أن نتنبه إلى أن الشاعر
حين وصل إلى نهاية متاهات النوم قد وصل إلى مناطق النوم العميق، وعاش
هنا الأحلام مع الموتى في البيت المحصور المغلق، لقد استرجع لحظة التجربة
في مكانها الذي ينعش القلب بالأنس والدفء والألفة.

ولذا حين انتقل الشاعر في القصيدة إلى المدينة يكون قد عبر حلم اليقظة
وأفاق من اللاوعي على حقيقة المكان المولم :

مرت أيام يا موتانا ، مرت أعوام
يا شمس الحاضرة الجرداء الصلدة
يا قاسية القلب الناري
لم أنضجت الأيام ذوائنا بلهيبك
حتى صرنا أحطابا محترقات
حتى جف الدمع النديان على خد الورق العطشان
حتى جف الدمع المستخفي في أغوار الأجفان



عفوا يا موتانا
أصبحنا لا نلتقاكم إلا يوم العيد
لما أدركتم أنا صرنا أحطابا في صخر الشارع ملقاة
أصبحتم لا تأتون إلينا رغم الحب الظمان
قد نذكركم مرات عبر العام . . .
كما نذاكر حلما لم يتمهل في العين
لكن ضجيج الحاضرة الصخرية
لا يسمعنا حتى أن نقرأ فاتحة القرآن
أو نطبع أوجهكم في أنفسنا ، ونلم ملاعكم
ونخبثها طي الجفن

فلأن المدينة مكان غير مألوف ولا محبوب للشاعر فقد فيه سلامة طبيعته الأولى
الحاملة ، فقد أصبح فيها خشبا محترقا تحت شمس الحاضرة الجرداء الصلدة ، ملقى
في شوارع يرفض الموتى العبور إليها بأطرافهم الملائكية ، ومشيهم الوسنان ،
واختفوا من الذواكر إلا ومضات سرية تهرب ملاعها من جفن الشاعر .

وفي قصيدة «مقتل القمر» من ديوان للشاعر أمل دنقل بنفس العنوان، استغرق خيال الشاعر الرومانسي في صورة كبيرة لمصرع الريفي الذي ينزح إلى المدينة، والقمر ولا شك مفردة ريفية فالشاعر لا ينظر إليها من خلال وجودها الثابت في الخارج، ولكن من خلال تحقيق الوجود، والقمر كظاهرة ريفية له هباته في حياة القروي، كما أنه ظاهرة جمالية في مخيلة العشاق والشعراء، باب من أبواب المعانقة الكونية، ومن خلال الألفة بين الشاعر الريفي والقمر تنفجر كارثة الضياع في انهماك المدن، هذه المدن التي تقتل الكوي في الإنسان، حين تحجبه أن يلج باب السماوات بأنوارها وعمائرها، ومن ثم فزع الشاعر إلى القرية يندرهم بالمصاب :

وخرجت من باب المدينة .

للريف : يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتله أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف، وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضعيفة

يا إخوتي : هذا أبوكم مات . .

- ماذا؟ لا . أبونا لا يموت

بالأمس طول الليل كان هنا

يقص لنا حكايته الحزينة

- يا إخوتي بيديّ هاتين احتضنته

أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنه

قال : كفاك، اصمت، فإنك لست تدري ما تقول

قلت : الحقيقة ما أقول

قالوا : انتظر . . لم تبق إلا بضع ساعات، ويأتي!



حط المساء
وأطل من فوق القمر
متألق البسيات ، ماسي النظر
- يا إخوتي ، هذا أبوكم لا يزال هنا
فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة؟
قالو: غريب ، ظنه الناس القمر
قتلوه ، ثم بكوا عليه ، ورددوا «قتل القمر»
لكن أبونا لا يموت
أبدأ أبونا لا يموت

[مقتل القمر: الأعمال الكاملة، ص ٢٩ ، ٣٠].

القمر في علوه ، يفرض على أبناء الريف حمايته ، فالشاعر موفق حين رمز إليه بالأب ، لأن الأب هو المسؤول عن الأسرة في قضاء حوائجها والدفاع عنها ، وتحت جناحه تشعر الأسرة بالأمان ، فالقمر تحمل مسؤولية الأبناء الريفين ، ومن هنا ارتباطهم به ارتباط الأبناء بالأب ، ومن هنا أيضا تربطهم ترابط الإخوة الصادقين ، فلا يني الشاعر بمناداتهم بيا إخوتي ، لأنهم ينتمون إلى مصدر واحد ، هو الأبوة القمرية .

«لكن أبونا لا يموت ، أبدا أبونا لا يموت» إن نفي الفعل بالحرف «لا» بدلا من «لم» جعل نفي الموت موجها للمستقبل أيضا ، لضمان عرش الحماية في الزمن الآتي ، وهذه الثقة آتية من صدق الانتفاء الطبيعي في القرية ، وموت القيم في المدينة أت كذلك من فقدان الانتفاء ، أو زيفه على الأقل «فوق شوارع الأسفلت والدم والصفينة» .

وبمعاودة النظر إلى القصيدة تتكشف عن بعدها الرمزي ، ذلك أن القمر في حقيقة الأمر عندما رحل إلى المدينة ولقي مصرعه ، ليس إلا الشاعر نفسه حين خلف قريته فخلف معها أمانه وثقته بالحياة والأحياء ، فلقي مصرعه الروحي ،

وتبددت طاقاته الإنسانية في معترك الزيف المديني ، ولولا هذا البعد الرمزي لتسطحت القصيدة ، وأصبحت من المحاولات البدائية لشاعر ناشئ .

والخلاصة أنه «عندما ينتقل إنسان ما من الريف إلى المدينة مضطرا للعمل ، ويمجد نفسه فجأة وسط ضجيج المصانع أو زحمة الشوارع أو برود المكاتب ، فإنه لا مفر سيعاني من وضعه الجديد ، فإذا عاد إلى مسكنه ليلا سوف تحتاحه نوبات الحنين لماضيه ، ويتمثله في الحياة الهادئة المسالمة التي كان يحياها في قريته بين رفاقه وعشيرته ، ولا شك أن عدم رضاه هذا مع ما يمتزج به من لذة الجديد والحنين للماضي الأليف ، كل هذا يمثل رؤيته للعالم»^(٤) .

- وإذا كان صوت القرية قد أفسح مكانا للون في خضرة الليمون ، فهو يفسح مكانا آخر لعواء الذئب مساء ، ولتغريد الطيور صباحا ، ولطواحين الهواء تملأ الليل بكاء ، ولصياح الديكة عند الفجر ، وربما تجمع أكثر من صوت في موقف واحد ، هو موقف العودة ورؤيا الجرح القديم ، والأمل الحي ، وذلك عند البياتي :

«كلما عدت من المنفى التقت عيناك بالجرح القديم

قبة الليل البهيم

وطواحين الهواء

تملأ الليل البهيم

صيحة الديك ونيران القبيلة»^(٥)

صحيح - فإن مجرد عبور صور الماضي ولاسيا الريفي منه بمخيلة الشاعر نقيضا لمعاناته في المدينة هو في حد ذاته شكل روماني .

وقد خلفت المفارقة ظاهرة هي ظاهرة «الطيف» ، فما دام الشاعر عاجزا في الغربة عن الأنس فما الذي يمنع أن يخلق من الوهم شخصا أو شخصا يسترجع معهم ذكريات القرية وحلم الغد ، ولذلك فإن قصيدة الطيف لا تكشف إلا عن صوت واحد هو صوت الشاعر ، كأننا نستمع إلى حديث تليفوني ، فلا نسمع إلا

صوت المتحدث القريب، ومن خلاله نستطيع التعرف على الصوت الآخر،
والشاعر هنا يجسم الطيف ويمنطق الخيال في نفس الوقت، فلا مجال لجموع
الخيال في الصياغة الحديثة، ولا لكثرة الأساطير والرموز، وربما كانت الظاهرة
نتيجة صراع نفسي ومحاولة في التكيف، أما المضمون فليس صراعاً، وإنما هو
محاولة لتقريب الخيال من الواقع الموضوعي، وهكذا يصور الشاعر موقفاً إنسانياً
بينه وبين زائر قروي يؤنس وحشته بالبوح :

بعد الغيبة

بعد شقاء سنين الغربة

عشنا وتلاقينا . - يالليوم الحلو

مازلنا أحياء رغم الموت^(٦)

«عشنا وتلاقينا» : هذا لقاء الأحياء بعد غيبة طويلة في مدينة ينسحق
فيها الفرد وهو يصارع من أجل البقاء، وهو إحساس النازح إلى المدينة وراء
الرزق، متلهفاً على أنباء القرية التي انقطعت عنه، «يالليوم الحلو» هذا الذي
يتلاقى فيه مع زائر القرية، وتكرر أدوات الاستفهام «كيف تركت القرية؟
كيف الناس؟ ألا أخبار؟ كيف الدار؟» تكرار من طبيعة القروي، ولا نسمع
الجواب إذ الزائر طيف فيحدث الطيف أو الضيف عن ذكريات الماضي :

يالليوم الحلو/ دعني أشعل مصباحاً في الغرفة

ولتتناول لقمة راد

أين ليالي الكرمة في قريتنا

كل الناس هنا غرباء

مثلي جاءوا خلف رغيف العيش

تركوا أحباباً في البر الآخر

واحتملوا الأثواء^(٦)

لماذا يريد إشعال مصباح؟ هل ليتأكد من ملامح الزائر؟ إنه يستأنف الحديث عن نزوحه يوم جفت الغيطان «فترك أمه وراءه على العين»، وتكرر اللازمة مفتاحاً لتغير الحديث:

يا لليوم الحلو/ املاً كوبيك إن الشاي كثير
نفس الشاي الأسود، يا ما كان يدور علينا الكوب
قل لهم: عام ويتوب
عام ويدق المغترب على الباب
لولا اللقمة ما غاب
لولا أمل يضوي كل مساء
املاً كوبيك، مادمننا أحياء لم يوقفنا الموت
فستقبل أيام رخاء^(٦)

وكامل أيوب في قصيدة «طارق الليل» يتصور نفسه وهو يطرق الباب على أسرته بعد غربة طويلة، فيدير حواراً مع زوجته لانسمع منه إلا صوته فقط:

نقرت نقرتين
صديقتي أتيت فافتحي . . .

.....

ومتعب صديقتي . . . أتيت من بعيد
تقودني البلاد للبلاد للبلاد
ومتعب متاي أن أسير
وأن أنيخ عند بابك الصغير^(٧)

وكانتا «نقرتين» لا أكثر لتوجس من خطأ في البيت فقد طالت الغربة، أو من تبدل أهله بعد طول غياب، ويعد أن تثبت من المجيب أكد أنه هو «أجل أنا. . . رجعت» وابتسم للطفيف وجفف دموعه ودموع الطفل الرضيع الذي شب:

أتوقدين الشمعدان؟
أراه متربا كأن لم يضو من زمان
منذ رحلت؟ يا لله!
كانت يمامتي إذن تعيش في الظلام
كانت تعد مثل الأيام
تصوري حين طرقت الباب كنت أرتعش [تفسير للطرقتين]
كانت بقايا وحشة الغريب في الضلوع
ماذا عن الأصحاب، كلهم بخير؟
محمود في سفر؟
عساه ذلك الشقي لا يفيب (٧)

والشمعدان المترب منذ رحيل الزوج مثالية ووفاء نموذجي يتصوره الغريب
واقعا، أو هو يتمناه كذلك، وتكون الإجابة «نعم» منذ رحيلك وهي لم تقل، ولكننا
نفهمها من السياق كالعادة، وتخامره الألفة بعد زوال الغربة، فيكرر «تصوري».
وفي قصيدة «الطيف» (٨) يفصح العنوان عن المضمون وتبدأ بوقع خطي تدنو،
وهو دائما مستوفز الأعصاب، يتوقع زائرا يؤنس وحشته، فيسمع الخطوات تصعد
أو تهبط كلما أتى الليل، ويهتز فرحا لنداء يدعوه، ويدير معه الحديث:

اجلس، ترتعد كأنك مقروور... أشعل نارا؟
السفر طويل، هل سلمت على كل الأحباب؟
كنا نتلمس خبرا منك
خبرا عنك
ماذا؟ كف تحبط فوق الباب
أو تمضي الآن؟
يا أسفا! ما شيعت منك العينان
ما كلمت الإخوان

وكالعادة يكون الحوار من طرف واحد، ويفيق الشاعر من حلم الزيارة على كف حقيقية تدق الباب: هي كف الكواء، أو كف أخطأت الباب، ويكتم لوعته، وينتهي بتفاؤل يفرضه على نفسه بقاء حقيقي سيأتي:

اذهب، ولترجع يوما إني أسمع عند الأبراج هديل حمام

نجواه سلام

يتعجل يوم الغيث ليخضر الجذب

وتنقلنا أحاديث الطيف عند كامل أيوب إلى ظاهرة التعبيرات الريفية في ثنائية: القرية/ المدينة، فقد جاء في قصائده عبارات ريفية هي: عشنا وتلاقينا - سرحنا إلى الحقل - دورت الطنبور - لولا الصبر - جاءوا خلف رغيف الحبز - لما نتلاقى نحكي - وعلى العين - يا ما كان يدور علينا الكوب - أتيت فافتحي - محمود في سفر، وهي عبارات شعبية استطاع الشاعر أن يلتقطها، وينفص عنها أتربة الابتذال، ويعيد إليها حيويتها في نوع من الاستكشاف، وارتفع بها لتنضم في تناسق إلى القاموس الشعري، مكونة مذاقا خاصا يفصح عن صدق الشاعر في انتباهه الريفى، وتحليه عن حديث المدينة المتأنق، ويعيدا في نفس الوقت عن أرسقراطية الألفاظ.

وربما سبق ما يشير إلى جهد الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي من محاولات في خلق مناخ قروي: من سلة الليمون، وندى الفجر، وصفصافة هفهافة، وعباءة تمتلئ بالريح فتصير كالشرع، وما إلى ذلك من تعبيرات تكثر عند حجازي خاصة في المواويل وشعر الاغتراب القريب من حدود القرية ولهجتها، هذه اللهجة التي لا تستحي من سداجة وبراءة الريفى، واصطناع هذه اللهجة نوع من الاقتدار في شاعر ناشئ ولد ناضجا يمتلك أدوات تجرته والتعبير عنها بلغتها، فإذا كانت بدائية التعبير في هذه التجربة المبكرة أحد مظاهر اللغة الشعرية في ديوانه «مدينة بلا قلب»، فإن هذه البدائية نفسها هي الشكل الفني لاستبطان روح القرية في الديوان كله^(٩)، وتجربة حجازي في

هذا الديون وإن أصيب بها أصيبت به تجربة السياب إزاء المدينة من جروح وقروح، إلا أن مرضه لم يكن مزمنًا كما كان مرض السياب، وإننا كان مرضا رومانسيا في مرحلة الشباب، ولذلك فإن تجربة حجازي كانت أشمل في تفصيلاتها من تجربة السياب، لأنها لم تكن مقتنا متصلا، بل هي استكشاف متدرج، ولهذا فقد تجاوز المرحلة الرومانسية بسلام، في الوقت الذي عجز فيه السياب عن انتزاع نفسه من التزيف الدائم في صراعه المريع مع المدينة^(٩).

وقد سيطرت روح القرية على ديوان «أباريق مهشمة» للشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي، وهو من دواوينه المبكرة، حيث لم يكن الشاعر قد تخلص بعد من الروح الرومانسي، ونظرة في التشبيهات، والشخصيات، والمناظر، والأحداث، نظرة متأنية في هذا الديوان تنبئ عن مدى استغلال الشاعر لمفردات القرية، فالتشبيهات تستمد قوة رموزها من حيوانات القرية وحشراتهما، مثل: الذباب والذئب والكلاب والثعالب والقطط، والعناكب والأرانب... إلخ، مضافا إليها الطيور والنباتات «وإن كانت الصور الحيوانية أقوىها، لأن قدرة الحيوانات على الرمز أكبر وأوضح من النبات، فالتينة الحمقاء ربما لم تكن إلا تينة حمقاء، أما الكلاب وعواؤها فيوحيان بمعان كثيرة»^(١٠).

- وينقلنا البياتي إلى الحديث عن قصيدته «سوق القرية» في ديوانه «أباريق مهشمة» وجاءت هذه القصيدة ردا على قصيدة السياب «في السوق القديم»، وكانت هذه الفترة في الساحة الثقافية العراقية تركز على زحزحة السياب، وإحلال البياتي محله، فكان البياتي ينقض غزل السياب في سوق المدينة، وينسج بدلا منه سوقا للقرية، فالقرية أولى من الغربة والضيق في المدينة، هنا الواقع الصحيح للرؤية، ومن باب هذا النقض أن يفتح البياتي قصيدته بالشمس في مقابل الليل عند السياب، ليس تحديدا زمنيا، وإنما هو وضوح الرؤيا من شاعر اشتراكي، في مقابل الأحلام والسعي وراء السراب، فالشاعر في مبتدأ القصيدة قد حدد الزمان والمكان، وهما معا إشارة إلى معاناة

المحتشدين في السوق ، ليس من الحرارة ، وإنما من صور الضغط الرهيب الذي
يعانيه مجتمع القرية ، فالصور التي وردت في القصيدة - سماعية كانت أو
بصرية - صور انتقائية متعمدة ومرتبعة بعناية ، وشاهدة على الفقر والتخلف :

الشمس والحُمُر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي ، وفلاح يحلق في الفراغ

وبنادق سود ، ومخراش ، ونار

تخبو ، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس

.....

والسوق يقفر ، والحوانيت الصغيرة ، والذباب

يصطاده الأطفال ، والأفق البعيد

وتناوب الأكواخ في غاب النخيل

وهي صور كلها بصرية ، تتناوب معها الصور السماعية التالية :

وصياح ديك فر من قفص ، وقديس صغير :

«ماحك جلدك مثل ظفرك» ، و «الطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب»

.....

وخوار أبقار ، وبائعة الأساور والمطور

كالخنفساء تدب : «قُبْرِي العزيزة ، ياسدوم !

لن يصلح المطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»

.....

وبائعات الكرم يجمعن السلال :

«عينا حبيبي كوكبان ، وصدره ورد الريح»

ويشترك في التناوب أحلام صغيرة تافهة، وآلام كبيرة، وبعض مفارقات،
ربما كانت هي المقصد الأسمى في رؤيا الشاعر، الفلاح الذي يبدو كالإبله،
يجلم في البقطة :

«في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشتري هذا الخذاء»

فإذا كان الخذاء قديماً عرفنا إلى أي حد تصغر الأحلام في امتلاكه، ولكنه
كفر الفقر، الذي تضاعل بأحلام هؤلاء التعساء، ولهذا الحلم صلة قوية بالآلام
الكبرى التي تجاوزت الأحلام إلى أسباب القهر، عندما يتحسس الزارعون
المتعبون لدى الإقطاعي مشكلتهم :

«زرعوا، ولم تأكل، ونزرع صاغرين : فباكلون»

وإذا كان حلم الفلاح يؤدي دوره في القصيدة، فإن حلم الصبايا اللواتي
يجمعن الكرم في السلال بالزواج خفي الدلالة والإيحاء في مسرى القصيدة،
والتعمل فقط هو الذي يجعلهن يتقوين على عملهن الشاق بالغناء، حاملات
بابن الحلال، الذي ميكل المهر وتكاليف الزواج الصعبة .

وهناك مفارقتان في القصيدة تختلفان في الدلالة إيحاء ومباشرة، الأولى في
وجود بائعة الأساور والعطور، وهذه المفارقة تحيء من وجود هذه الكماليات في
سوق القرية الذي قد لا يملك شراء الحاجي والضروري من الزاد اليومي، حتى
يبحث في امتلاك الأساور والعطور، والمفارقة الثانية تكمن في فزع القرويين
العائدين من المدينة، هارين إلى قراهم من هول ما رأوا هناك :

«والعائدون من المدينة : يا لها وحشا ضريع
صرعاه موتانا، وأجساد النساء
والحالمون الطيبون»

[سوق القرية : أباريق مهشمة - ديوان عبدالوهاب البياتي ١/ ١٩٠- ١٩٢]

إن هؤلاء العائدين كانوا قد ذهبوا إلى المدينة، يتلمسون الراحة من صور المهانة والذل والانكسار والفقر والقذارة في مجتمع القرية، لكنهم كانوا كمن خرج من حفرة ليسقط في بئر، وجدوا أن ملاذهم في المدينة جحيم لا يطاق، صورة الافتراس في المدينة هي الميسطرة، وشرورها وأثامها أكبر بكثير مما هربوا منه في القرية، صحيح أنهم في القرية لم يكونوا يمتلكون ما يشترتون به ضرورات حياتهم، والقذارة وعنوانها الذباب تملأ السوق، ولكن يبقى أن كل ذلك أشرف ألف مرة من أجساد النساء التي تباع في المدينة، وسقوط القرويين صرعى في براثن الوحش المدني جعلهم ينسون متاعبهم وسخرتهم في القرية، فليعودوا إليها فهي على كل حال مهد الطفولة والذكريات والبراءة والسباحة والوداعة.

- إن سوق الببائي الذي نصبه في القرية يذكر بسوق بدر شاكر السياب الذي ضربه في المدينة، وكان يفترض انعكاس الأمر حيث نبدأ بالسياب ونثني بالببائي، لأن السياب هو الذي تسوق أولاً، وكانت سوق الببائي رداً على السياب كما سبق، ولكن لأن للسياب أزمة مستفحلة مع المدينة، تحولت إلى مرض مزمن، ولأنه قد جعل من القرية مفرزاً لا مثيل له عند الآخرين، أرجأناه لأهميته، كما بدأنا بأحمد عبد المعطي حجازي لاهتمام خاص، حيث كانت باكورة أعماله ديواناً كاملاً عن المدينة.

تتكون قصيدة السياب «في السوق القديم» من إحدى عشرة دورة أو مقطوعة، دون أن ترتبط هذه الدورات بالمراحل في بناء القصيدة، بحيث إذا قدمنا أو أخرنا فلن يضر ذلك شيئاً، وهذا السوق من أسواق المدينة، تخيم عليه الوحدة منذ البداية، لأن الشاعر حدد الزمن فجعله ليلاً، خالياً من حركة البيع والشراء، اللهم إلا بعض مهمات العابرين، مما يعمق الإحساس بالغربة، فيتذكر من طاف بهذا السوق قبله من الغرباء، وأحس بنفس الإحساس، وذكره بصدى غناء بالقرية :

كم طاف من قبلي غريب
في ذلك السوق الكثيب
فرأى، وأغمض مقلتيه، وغاب في الليل البهيم
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة نضاء،
والرياح تعبت بالدخان
الرياح تعبت، في فتور واكتئاب، بالدخان،
وصدى غناء.
نار يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل،
وأنا الغريب . . . أظل أسمع وأحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم

ولا تشغله الأصوات عن تأمل البضائع في السوق وما تفتحه من نوافذ
الذكريات على الماضي وعلى المستقبل، فيشاهد «الكوب يحلم بالشراب
وبالشفاء»، كما يرى «تلك المناديل الحيارى وهي توميء بالوداع» وهذه وتلك
رموز حفلة العرس، وتجذب الشموع انتباهه أكثر، لأنها صورة لقلبه الذي
يحترق ويخبو كما تنطفئ هذه الشموع.

ثم ينتقل إلى تصوير الحيوية التي عادت إلى قلبه بعودة فتاته، وهذه العودة
إنقاذ له من الوحدة الضارية على نفسه، وبإحساس الشاعر يدرك أنها ليست
الفتاة التي يبحث عنها، وسيذهب للبحث عن مراده في فتاة أخرى، وتصر
الأولى على أنها الحبيبة المنتظرة:

أنا من تريد، فأين تمضي؟ فيم تضرب في القفار؟
مثل الشريد؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار
أنا من تريد . . .

[ونتنبأ له مع ذلك بأنه لن يحقق الحلم في بناء بيت على الربرة تضيئه الشموع:

وقبلتني ثم قالت والدموع
في مقلتيها - «غير أنك لن ترى حلم الشباب
بيتا على التل البعيد يكاد يخفيه الضباب

.....

أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل :
حب إذا أعطى الكثير فسوف ييخل بالقليل ،
لا بأس فيه ولا رجاء

ثم تضعه في الإشكال الذي لا يجد له حلا :

أنا أيها الثاني الغريب ،
لك أنت وحدك ، غير أني لن أكون
لك أنت - أسمعها وأسمعهم ورائي يلعنون
هذا الغرام

ومع أنها لغيره ، وهذه شموع الفرح تضاء في عرسها ، يحاول مستنجدا
بإرادته أن يسير ، فلا تسعفه قدماه . ويظل هكذا لا ثواء ولا رحيل :

«أنا من تريد ، فأين تمضي بين أحداق اللثاب
تلمس الدرب البعيد؟»

فصرخت : سوف أسير ، مادام الحنين إلى السراب
في قلبي النظامي دعيني أسلك الدرب البعيد
حتى أراها في انتظاري : ليس أحداق اللثاب
أقسى عليّ من الشموع

في ليلة العرس التي تترقبن ، ولا الظلام
والريح والأنباح ، أقسى منك أنت أو الأنام
أنا سوف أمضي ! فارتخت عني يداها ، والظلام

بطفى

ولكنني وقفت وملء عيني الدموع

[في السوق القديم : أزهار وأساطير ٢٩-٤٠]

والسياب في هذه القصيدة غريب، يعيش في جو روماني، الليل والحزن والذكريات الأليمة، والكآبة والقنطرة تسيطران على السوق، والنور شاحب كالضباب، والحوانيت أنغام تذوب بين الوجوه الشاحبة، والأكواب حاملة بالشراب والشاربين، وحشيرة ألفت البرودة على الكواكب، ومناديل الوداع مثقلة بالدموع، يختلط فيها العطر بالدم الذي يغمغم بالموت، وشموع المخدع المجهول الذي ينتظر حبيبة، هذا الذي كان الشاعر يحلم به، وهكذا عكست الأشياء في السوق المواجه للنفسية للشاعر، أو خلع الشاعر مواجهه عليها، فالأمران سواء، وفي النهاية لاذ غريب السياب بالحرب وصمم على الرحيل، حاملا في قلبه السراب في الأخرى التي لا وجود لها إلا في الوهم، ولذا وجد نفسه محاطا بالعجز المطبق في السوق، الذي هو المجتمع، الذي هو المدينة.

ومن حقنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك، وأن نوغل في الرمز، فنرى أن الفتاة الأولى هي قرية الشاعر التي شهلت طفولته، ومدرج صباه، وغضارة قلبه، بل وجهه الأول، الذي يمثل عادة الصورة المثلى للعاطفة في وجهها البكر، وتكون الفتاة الثانية هي السوق القديم/ المدينة، وقد سنحت لأفاق الشاعر، فاهتز لها آملا أن يحقق فيها أحلامه من الانتشار والوصول إلى أكبر مساحة بشرية بفكره وفنه، ولكنه يصدم في الفتاة/ المدينة، ويلقى فيها ما يلقي على جميع المستويات اجتماعيا، وسياسيا، وفنيا، حروبا طاحنة، تحجب ظنه في آماله المعقودة، فقرر الانسحاب - داخلها - من هذه الحياة الجديدة، وأخذ منها نفسيا هذا الموقف المتأزم المربك، فلا هو الذي استطاع أن يفصل، ولا هو الذي استطاع الالتحام، فقد ظل واقفا مع المدينة بدنيا - لأنها ميدان معركته -، ولكنه منفصل عنها نفسيا - لأنها أصبحت ملكا لغيره، هو

إذن «لا شواء ولا رحيل» بل واقف مشدود في صراع عنيف بين التقيضين، وملء عينيه الدموع، فلنر إذن بعد هذا التصور ما هي القرية التي عرّف لها السياب أعنف وأقوى نشيد عرفه شعرنا المعاصر.

وربما كانت «جيكور» أكبر الرموز في ثنائية: القرية/ المدينة بين شعرنا الحديث، وهي قرية الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وكانت أزمة السياب في المدينة سببا في تخليد هذه القرية الريفية من سواد العراق، فلم تستطع بغداد - على امتداد عمر الشاعر - أن تمحو أو تطمس جيكور في نفسه، حتى يوم رجع إليها، واستنكر ما حدث فيها من تحولات لم يستطع أن يقسر نفسه على حب بغداد، أو حتى يهدىء من صراعه معها، وظل يحلم أن تبعث قريته من جديد، وقد حدث بالفعل، ومع أن القرية قد اندثرت فإنها بعثت في ذات الشاعر، الذي منحها مالم يمنحه شاعر لقريته، وجودا لا يفنى ولا يبيد، وربما أصبحت أكبر ملمح من ملامح السياب الشعرية، ونظرة سريعة على عناوانات قصائده تفسر هذا الزخم الروحي المتعلق بالقرية نفورا مما حدث للشاعر في دروب المدينة من انسحاق.

ففي ديوانه «المعبد الغريق» نجد قصيدتين بعنوان «أفياء جيكور» و «جيكور شابت» وفي الديوان الذي يليه «منزل الأقان» . وفي ديوان «أنشودة المطر» تتوالى أربع قصائد تستمد عناواناتها من القرية هي على التوالي: مرثية جيكور، تموز جيكور، جيكور والمدينة، العودة لجيكور، وقصيدتان في ديوانه «شناشيل ابنة الجلبلي» هما: جيكور وأشجار المدينة، جيكور أمي. فإذا كانت ثمانية عناوين ملتصقة بجيكور - بله ما يتناثر في سائر شعره عبر عناوانات آخر - فذلك دلالة قوية على مدى ما يعانيه الشاعر في المدينة من مفارقة واغتراب، ومدى ما يحمله الشاعر في نفسه من تعلق بالقرية، وإذا عرفنا أن هذه القصائد ممتدة في سائر دواوين الشاعر عرفنا بالتالي أن هذه النفس الرومانسية مازالت عالقة بوجوداناته، حتى الرمم الأخير من حياته،

وربما كان لظروفه المرضية، وما خلفته من ندوب في نفسه أثر في امتداد هذه النفس الرومانسية، بحيث أصبحت القرية - ومن الوجه الآخر المدينة - مرضاً مزمناً لم يستطع الشاعر أن يتجاوزه، كما تجاوزه شاعر المدينة أحمد عبدالمعطي حجازي، حيث كانت أزمة الأخير مع المدينة مرحلية.

ربما كانت تفجرات جيكور في نفس السياب نابعة من المدينة في الأساس، ولذا كانت متجذرة في النفس في حنين مفتوح على المستقبل، لم تقتصر على فترة محدودة في نموه العاطفي أو الفكري، ولكنه كان يزداد غربة عن واقع المدينة كلما اتدبه العمر، ومع ازدياد الغربة تتفجر جيكور عزاء وريفاً وطبيعة، وفراDIS قروية باهرة تشغل باله على الدوام، عوضاً عما انتابه في المدينة من الإهمال والأذى - إن أسطورة جيكور ويويس الخالدة عالم حنان وبراءة كانت تنسيه - ولو إلى حين - وجه المدينة الجهم، فلم تستطع بغداد ولا أي من المدن أن تأخذ السياب من فراDISه، وكيف وليس في المدينة غير المقاهي والملاهي ودور البغاء ومستشفيات المجانين وفوق هذا وذاك السجون وما ترمز إليه؟ إن المدينة/ بغداد هي الخصم الأبدي للودود لـجيكور / القرية، هما ضدان لا يلتقيان إلا في معركة تلتهم المدينة فيها القرية برموزها:

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالاً من الطين يعضغن قلبي

ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينة

[جيكور والمدينة : أنشودة المطر]

ثم إن جيكور تظل بها تحتوي نداء الشاعر وصرخته في المدينة، حتى ولو كانت المدينة لندن:

«بعيدا عنك ، في جيكور ، عن بيتي وأطفالي
تشد نخالب الصوان والأسفلت والضجر
على قلبي ، تمزق ما تبقى فيه من وتر
يدندن : «يا سكون الليل ، يا أنشودة المطر» ،
تشد نخالب المال
على بطني الذي ما مر فيه الزاد من دهر
عيون الجوع والوحدة
نجومي في دجى صارعت بين وحوشه برده
كان البرد أقطع ، لا . . كأن الجوع أقطع ، لا . . فإن الداء
يشل خطاي ، يربطها إلى دوامة القدر
ولولا الداء صارعت الطوى والبرد والظلماء
بعيدا عنك أشعر أنني قد ضمنت في الزحمة
وبين نواجد القولاذ تمضغ أضلعي لقمة
يمر بي الوري متراكضين كأن على سفر
فهل أستوقف الخطوات؟ أصرخ : «أيها الإنسان
أخي ، يا أنت ، يا قابيل . . خذ بيدي على الغمة
أعني ، خفف الآلام عني ، واطرد الأحزان» ؟
وأيन سواك من أدعوه بين مقابر الحجر؟

.....

هنا لا طير في الأغصان تشدو غير أطيّار
من القولاذ تهدر أو تمحمم دونها خوف من المطر
ولا أزهار إلا خلف واجهة زجاجية
يراح إلى المقابر والسجون بين والمستشفيات

الأ. . . ألا يا بائع الزهر
أعندك زهرة حية؟
أعندك زهرة مما يرب القلب من حب وأهواء؟

[سفر أيوب: منزل الأفتنان]

والأيام الخمسة الأخيرة تكشف عن المفارقة الحادة بين المدينة والقرية
حيث التحولات الطبيعية إلى صناعة، فالطيور في مقابل الطائرات، وصناعة
الأزهار في الزجاج، ولا ترى إلا عند المرضى أو الموتى أو المساجين، وهي زهور
ميتة ليست مما يرب القلب.

ويقوم الشاعر برحلة شبيهة بالإسراء في الحلم، عائدا من بغداد إلى جيكور
مولد الروح، حيث يمشي الموت على نهر بغداد مشية المسيح، هذا النهر
لا يستيقظ فيه الماء، ولا ترده العذراء، وشمسه غاربة، ولا تورق أغصان
الدجى، ويروج فيها البغاء، كل ذلك في مقابل جيكور السخاء والثراء
والندى والزهر والماء، بينا الشاعر مستلب ومصلوب في المدينة لن ينقذه من
صليبه إلا معجزة جيكور:

«من ينزل المسيح عن لوحه؟
من يطرد العقبان عن جرحه؟
من يرفع الظلماء عن صبحه؟
ويبدل الأشواك بالغار؟
أواه يا جيكور لو نسمعين!
أواه يا جيكور لو توجدين
لو تتجبين الروح، لو تجهضين
كي يبصر الساري
نجبا يضيء الليل للناثين

[العودة لجيكور: أنشودة المطر]

إنها المسافة بين بغداد وجيکور، يقطع السياب رحلة العودة بينهما في عشرين عاما من الاستلاب والانفصام، إنها العودة والعروج إلى مرقة الروح حيث الطمأنينة المتجسدة في جيکور، ولأن «العودة إلى جيکور لا تعطي القارئ الحجم المطلوب الذي يريده الشاعر منها، لأنها رمز يتصل بذات الشاعر أكثر مما يتصل بموضوع القصيدة ورؤياه التي أرادها أن تتركز حول الصلب»^(١١) جعلناها في ثنائية : القرية / المدينة، ولم نجعلها مثلا في مدن المستقبل، ولو نظر المتقصون منها من هذه الزاوية لرأوها رؤيا رومانسية ، ولاكتفوا من الشاعر بالحجم الذي بذله.

وإذا عاد السياب إلى جيکور أحس بالالتشام مع جذره، وعادت له نضارته، وزال عنه صدا المدينة، ففي القرية تحولت عظام أمه إلى حبات تنبت فيها ومنها الأشجار.

ونفضل هنا أن نتوقف عند جزء من قصيدته «أسير القراصنة»، لأن هذا الجزء واف بيا نريد الإفصاح عنه في تجربة السياب الأليمة مع المدينة، وشقيقه الدائم لجيکور، فإن تاريخ القصيدة في ٢٩-١٠-١٩٦٣م، أي قبيل وفاة الشاعر، وهي في ديوانه: شناسيل ابنة الجلبي، ص ٩٠، ٩١ ودلالة ذلك أن الأبيات التالية تحسم موقف الشاعر المتأزم من المدينة، المتعلق بجيکور، حتى أخريات حياته، تقول الأبيات :

أجنحة في دوحة تحفق

أجنحة أربعة تحفق

وأنت . . لا حب، ولا دار

يسلمك المشرق

إلى مغيب، ماتت النار

في ظله . . والدرب دوار

أبوابه صامته تغلق

جيكور في عينيك أنوار

خافقة تهمس :

«مات الصبا» ، لم تبق آثار

من فجره ، وانقرط المجلس ،

فالثلث . . لا ساق ، ولا سامر باق ، وسيار :

وأراهم في سفحه الموحش المهجور حفار

يعاني السياب في هذه الأبيات عنصري الزمان والمكان ، وتتولد لغة التضاد من هذه المعاناة وتتجسد في مجموعة من الثنائيات تمثل تمزق الشاعر ، أولاها ثنائية : الحب / الحرمان ، نراها في المفارقة التي رسمها للطائرين تخفق أجنحتهما لإعرابا عن لغة الحب التي تجمعهما في البيتين الأولين ، في مقابل الشاعر المحروم من هذه العاطفة في البيت الثالث والمفارقة هي التي ساعدت على فهم العلاقة بين الطائرين ، فمن حرمان الشاعر من الحب نعرف أن الطائرين متحابان وإن لم يصرح الشاعر بما بينهما سوى إيماء حمالة لأوجه ، وهي خفقان الأجنحة ، الذي يحتمل الفزع والطران ، كما يحتمل الحب ، ولكن المفارقة في حرمان الشاعر من الحب حددت مفهوم الخفقان ، وجعلته نصا في الإعراب عن حبهما .

ثانيتها ، ثنائية : القرية / المدينة ، فالشاعر في المدينة محروم من المكان الأليف وهو الدار ، وقد تسبب ذلك في ضياعه بين دروب المدينة ، حيث يدور بين أبوابها الصامته المخلقة ، ينتهي حيث بدأ ، وكأنه يدور في حلقة مفرغة ، فالمكان «الديني» مغلق ، والمغلق يشي بالسجن والكبت وعدم الانطلاق ، في مقابل الدوح المنفتح ، الذي ارتبط بحب الطائرين ، كما ارتبط مغلق المدينة بالحرمان من الحب ، وتكون جيكور في المقطع الثالث إضافة لمفهوم المكان في الصورة السابقة ، ونعني بالمكان كلمة «الدار» ، فالمكان المفقود في المدينة هو مكان الألفة كما عرفه الشاعر في قريته ، وهو البيت المنفتح على الكون ، مرورا

بالعواطف الحارة، فالتضاد صارخ بين الدوحة والدار وجيكور من ناحية، والدروب والأبواب المغلقة والقبور من جهة أخرى، تقابل ما بين المشرق والمغرب والحى في المنفتح، والقفى والعدم والموت في المغلق.

ومعانة الزمان تتجسد في المشرق والمغرب، أول اليوم وآخره، أو أول العمر ونهايته، فما يكاد مشرق الحياة يضيء حتى يسلمه إلى المغرب، والزمن بينهما ضائع في البحث عن المفقود في الزمان والمكان معا، والزمان مرتبط بالمكان ارتباطا وثيقا، بحيث يصعب الفكك بينهما، ولا شك أن معانة الزمن أقسى، فحتى لو استعاد الشاعر المكان (جيكور) فلن يرجع الزمان (الصبا)، ولذا فإن التلازم والانسجام والألفة لا تتم، حيث يرتبط المكان بأقران الصبا في جيكور، وهؤلاء قد انفرط عقدهم، وتولاهم حفار القبور، فلفة التضاد كشفت عن أن الصبا هو مرحلة الحب والانطلاق، وأن الشيخوخة أو العجز زمن يخلو منها.

والطابق في القصيدة ليس مجرد حلية لفظية، وإنما هو آت بعناية، ليواكب فلسفة التناقض في البنية النفسية، وما تقتضيه هذه الفلسفة من مفارقات، فهو داخل في لغة الثنائيات.

ولغة التضاد في ثنائية: القرية / المدينة، انعكست على الجانب الموسيقى في الأبيات، ويسدو ذلك أولا في اختيار بحر السريع، وهو من البحور التي تزودج تفعيلاته، فيتكون من تفعيلتين على هذا النمط: «مستعلن مستعلن فاعلن» في كل شطر، وميزة السياب أنه ارتاد هذه البحور غير الصافية، وهي بحور تكاد تكون مهجورة في الشعر الحر لولا الجهد الذي قام به السياب، ولم يتبعه فيه إلا القليل النادر، لأن التعامل مع هذه البحور في الشعر الحر يمثل وعورة لغير الضالمين في موسيقى الشعر، حيث تسير الموسيقى في البيت على «مستعلن» طالت التفعيلات أو قصرت في عددها حتى تنتهي بالتفعيلة الثانية «فاعلن» فترى «فاعلن» يتغير موقعها في الأبيات، فمرة تكون ثنائية التفعيلات وأخرى تكون ثالثة، أو رابعة. . . وهكذا، وهو وعي موسيقي لا

يقف عليه الكثيرون، والسياب بهذه الميزة، قطع الطريق على محاربي الشعر الحر بحجة الفقر الموسيقي المنحصر في البحور الصافية .

ولغة التضاد في انعكاسها على الموسيقى تبدو ثانيا في القافية، فالبيتان الأول والثاني اتحدت فيهما القافية لفظا ومعنى، واتحاد القافية فيها صورة لفظية تقابل الاتحاد في العاطفة النبيلة التي وحدت الطائرين عبر المكان الأليف، ولا بدع أن يختفي عنصر الزمن في حب الطائرين، فليس هناك أي نوع من معاناة الزمن من الحب، بل الواضح عدم الإحساس به . وحين يتخلف المكان الأليف في الصورتين الأخيرتين تبدأ المعاناة، ويظهر عنصر الزمن، وتكون المعاناة على الصعيدين معا: الزمان والمكان، فتزدوج القافية في المقطعين، وازدواجها صورة صوتية أخرى للثنائية التي يعانها الشاعر بين مكانين هما: القرية والمدينة، وبين زمانين هما: الصبا والشيخوخة .

وثالثا: يستغل الشاعر إمكانات الألفاظ والحروف الموسيقية، فالقطع الأول يتكون من بيتين فيهما سبع كلمات، تكاد تخلو من حروف المد، ولذا نرى الحروف فيها سريعة متتالية، وإذا كان المعنى السائد في الكلمات السبع هو الحب والانسجام، وعنصر الزمن يتولى بسرعة فائقة - كما هي العادة في اللحظات الهنيئة - فإن موسيقى الحروف تؤكد هذا الجانب، فلا نرى حرف المد إلا مرة واحدة، ونسبته إلى عدد الكلمات هي ١: ٧ .

وفي المقطع الثاني المتعلق بالمكان «المديني» غير المؤلف يكون إيقاع الزمن بطيئا ثقيلا للمعاناة داخل المكان، ومن هنا تكثر حروف المد، إشارة إلى طول الزمن، فتكررت حروف المد إحدى عشرة مرة، وعدد الكلمات ثمانية عشرة، أي أقل بقليل من الثلثين بنسبة ١١: ١٨ .

تزداد النسبة في المقطع الثالث، وهو مقطع يتعلق بذكرات القرية، والذكرات أسى وشجون، وحروف المد تعرب عن الأسى المتجذر في أعماق الشاعر، فتزيد نسبتها على الثلثين، فالألفاظ ثمانية وعشرون، وتكررت حروف المد عشرين مرة، أي أن النسبة ارتفعت من ٥: ٧ .

لقد قالت الكلمات في عددها عبر المقاطع الثلاثية، كما قالت حروف المد في نفس المقاطع، إن ثنائية : القرية/ المدينة أليمة الوقع على نفس الشاعر، ويكون السياب قد عبر في لغة التضاد عن هذه الثنائية، كأحسن ما يريد الشاعر من تعبير، بعيدا عن المباشرة والتقريرية والصراخ والحشو الزائد، الذي كنا نجده في كثير من شعره السابق على هذه القصيدة.

- وللكشف عن جدل الطبيعة والصناعة عبر ثنائية القرية/ المدينة نستطيع أن نوجز مصادر الصورة في المشاهد السابقة، وانتهائها لعالمي القرية والمدينة، وعلاقات كل مجموعة بالأخرى، لنكشف بالتالي عن كفاءة هذه العناصر في تكوين الخيال الشعري، وقدرته على التحميل الرمزي، أي دوره في إنتاج الدلالة الشعرية، كما يحب النقد المعاصر أن يسميه.

عن مصادر الصورة في عالم القرية :

رأينا الأب الريفي وعباءته، وهما حماية وتعميق للحماية، ويجعلهما معقد الأمل والرجاء في عملية الصراع، كما برزت المصطبة وهي إحدى مراكز أحلام اليقظة لدى الصغار والكبار معا، ودخلت معها الأساطير الحوادية الريفية، كما رأينا الأفق وصفو السماء والقمر والأبراج، وهي أشياء من خارج البيت.

ومن داخل البيت تعرفنا على أشياءه من مصباح ريفي ومسرحة، وشمعدان مترب دليل الوفاء، والشاي الأسود بأدواره المتكررة على الطريقة الريفية، والسمار، وشعرنا بأنه البيت الأليف، قلب الهناء.

ومن النباتات الريفية وثمراته، برز الكرم والنخيل، وحقول القمح الممتدة والأجران، والليمون الأخضر السابح في أمواج الظل، والزهرة الحية مما يرب القلب، وورق البراعم، وأشجار التوت، والنسغ في الشجرات، والسنابل، والصفصاف الهفاهف. وهي مرتبطة ومنفتحة على الكون، وتعمل على النشاط

الروحي في ربط الداخل بالخارج، عبر المتناهي في الصغر، والمتناهي في الكبر، فالأول يكثف الوجود، والثاني يقول إن المتناهي في الكبر موجود بداخلنا .

وإذا كانت الطيور في الريف تصدح وتهدل، فطيور المدينة من الفولاذ (الطائرات) تهدر وتحمحم، وإذا كانت المواصات في الريف تلتقي بالحر الهزيلة الطيبة الصبور، فهي في المدينة ترام وسيارات وباصات، لا تسبب الإزعاج فقط، ولكنها تقضي في بعض الأحيان على حياة الناس، فالسيارة تقتل طفلا في الميدان عند حجازي، والترام يدهس طفلة عند أبو سنة، وليس شاعرا أن حمرا قتل طفلا أو طفلة في القرية، فالأمان هنا والفرج هناك... وهذا قليل من كثير.

- وبعد هذا العرض لصدمة المدينة في محورها: الغربية والضبياع، وثناية: القرية/ المدينة، يحق لنا أن نقول: «إن المدينة قد اتخذت عند هؤلاء الشعراء مكان الحياة عند من سبقهم من الشعراء الرومانسيين، فقد كان الشاعر الرومانسي يشكو غربته في الحياة، دون أن يخصصها بمكان ما، فأصبح هؤلاء الشعراء، يرمزون بالمدينة - فيها يبدو - إلى هذه الغربية الرومانسية القديمة»^(١٢).

وأخيرا... نتساءل: هل ظل الشعراء على هذه الصورة في موقفهم من المدينة؟ أليس في المدينة غير هذه الشرور والآثام التي أفاضوا فيها؟ ألم يتطور إحساس الشعراء من هذه الحالة الرومانسية؟ هل تبقى المدينة شيئا طارئا على الحياة يحسه الناس كخطر على النفس الإنسانية والقيم الأخلاقية؟ أليست هناك علاقات طيبة تربط الشاعر بالمدينة؟... هذا ما سوف نراه في الباب الثاني من هذا البحث.

الهوامش:

- ١- انظر، فريتز مورتالو: البوكون Doguon (معنى الحرية، ص ٢٠٣، ٢٠٤) وأيضاً، د. حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبي ص ١٢٥ - ١٦٠.
- ٢- د. فتوح أحد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٢٧، وانظر، د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ٧.
- ٣- انظر، غاستون بلاشار: جماليات المكان، ص ١٥٥.
- ٤- د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٢٣١، ٢٣٢.
- ٥- عبدالوهاب البياتي: قصيدتان إلى صلاح جاهين ديوان: النار والكلمات (ديوان البياتي، ٦٧٣/١، ٦٧٢).
- ٦- كامل أيوب: الطوفان والمدينة السوداء، ص ٩٨ - ١٠٣.
- ٧- نفسه، ص ١٠٧ - ١١٠.
- ٨- نفسه، ص ١٤٨، ١٤٩.
- ٩- انظر، د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٣٢، وبهذا نكون قد تجاوزنا محاولة التقليل من تجربة حجازي في عرض د. إحسان عباس في كتابه: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٢١، حيث وسمها بأنها على المستوى الفني بمهورة بشيء غير قليل من السلاجة، واعتذر عن لبسها ثوب البدائية في التعبير بأن الشاعر ناشيء، وهو عذر لا يرضي الناقد حيث لا يصلح أن يكون الأمر كذلك في النظرة الكلية، وحين عرض لفكرة تجاوز الشاعر لهذا المستوى تهرب من الإجابة بأن هذا خارج عن حدود الفصل الذي عقده، لأنه يعلم تمام العلم أن لدى الشاعر موهبة التجاوز بالفعل.
- ١٠- د. إحسان عباس: عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٢٣.
- ١١- نثير العظيمة: بدر شاكر السياب وإدب سبتويل، ص ٩٠.
- ١٢- د. عبدالقادر القحط: في الأدب العربي الحديث، ص ١٠٥.



الفصل الثاني

الوعي المحدث

١- جدلية المدينة:

إن الشعر الذي ضاع في المدينة، وهرب إلى القرية - والذي رأيناه في الباب الأول - لم يكن ليستمّر طويلاً في حالته الرومانسية، إن رفض المدينة لم يقف الشعراء عن الانخراط فيها، فمن التناقض أن يشتق الشاعر تجربته الحية من المدينة، ثم يحدّثنا عن تجارب خيالية أو ارتدادية مشربة بهاضيه، لا بد أن يقف الماضي عند حد، ولا بد أن يعتاد الشاعر على حياة المدينة، وأن يتقبل الواقع ولو فكراً، حتى لو كانت عاطفته حية في أعماقه تلوّن الحقل وأصوات القرى.

إن الإنجاز الضخم للشاعر المعاصر في وعيه لزمانه ومكانه، والتفاتته إلى مجتمعه - وخاصة مجتمع المدينة بحركته الضاحجة - من ظواهر رؤياه البارزة، فالمدينة إطار مكاني لما يمحّش به المجتمع من الحركة والتشكل المستمر للقيم وأنماط الحياة، وليس هذا فقط، بل هي عمق للحركة والتشكل، وباعت هذه الحركة ومحصلة لها في نفس الوقت، وليس حلاً إيجابياً أن يشعر الإنسان بالغربة في بلده أو عن بلده، إن الذي يحمل جذوره معه أينما ذهب يسكن زماناً ومكاناً داخلين، وبعبارة أخرى سيكون محايثاً للأمكنة التي يرتبط بها نفسياً، بالذاكرة أو الاستباق أو بالاقتران الذهني، «ويجتمعنا الذي لا يستجيب للتفكير البيئي يتحرك تحركاً غير معقول ولا رشيق، وكأنه نصف دماغ هو الذي يأمر بالحركة ذراعين كلاهما ذراع شبال»^(١).

وحينما نعرف أن كل شيء في الكون يعمل بصورة جيدة حسب الناموس الكلي، باستثناء الإنسان، نعرف بالتالي أن معالجتنا المفروضة على مشاكل

الكون والفكر تتجاهل التعقيدات الدقيقة في لانهائية العالم الصغير، في نفس الوقت الذي تغزو فيه لانهائية العالم الكبير، حتى «لو جازفنا بتخويف الملائكة أنفسهم»^(١)، ولذلك فإن الكثيرين ممن ينحون بالسلامة على مدينة العصر الحديث لابد أن يصرخوا مع ألدوفان إيك: «لنسرع إلى إشعال النجوم من قبل أن تنفجر أسلاك النور»^(٢).

وإذا كان هناك من يفضح الشرور الشيطانية للمدينة، فهناك - كما يشير أندريه نوشي - الذين ينشدون لها أناشيد التمجيد، وإذا كان بودلير - وهو أعظم شعراء المدينة كما يصفه فرانك كيرمود - قد صور قذارات المدينة وتوحشها، فهناك ويتان، الذي وقف موقفًا مغايرًا من المدينة، بحيث منحها ثقتة، ومجد ما فيها من عمال وأزقة، وزحمة خانقة، إنه كان نبذة معاصرة راضية تغني «المدينة الضخمة المرفوعة إلى مرتبة شيء يلخص العالم كله»^(٣).

ولقد ظل أمر المدينة في مد وجزر بين الشعراء، حتى أصبحت المدينة في ذروة بشاعتها لدى إليوت، الذي عكس تمزق العلاقات الإنسانية في قصيدتيه الذائعتين، «الأرض الخراب»، و «الرجال الجوف»، فالحضارة لدى إليوت تنهار، وتسير إلى السقوط، والقيم تتحول إلى حطام، وربما كان إليوت أكبر الأثر في شعرائنا المعاصرين في موضوع المدينة، ولكن إليوت - كما يجب أن يكون معروفًا - لم يعن بتصوير الجانب المادي في طغيانه إلا من خلال رؤيا شعرية بعيدة الغور، تكشف عما يعمور تحت سطح الظواهر من خواء ودمار وخراب، يرجع إلى فقدان الإيمان الروحي لدى الإنسان الغربي، وهو - أي إليوت - بهذا يعتبر شاعر الإنسان الممزق، وفي عذابه يتجلى أنين الذين مزقتهم المدينة وطحتهم.

لقد آن لشعرائنا العرب أن يدركوا أن «المدينة لم تعد شيئًا طارئًا على الحياة، يحس الناس نحوها كما كانوا يحسون عند نمو المدن بأنها خطر على النفس الإنسانية والقيم والأخلاقية، وعلاقات الناس بعضهم ببعض، قد آن أن ندرك أن المدينة

نظام حضاري قد استقرت قواعده، وأصبح الناس يمارسون فيها حياتهم بخيرها وشرها دون أن يحسوا دائها بالقرية وبالحنين إلى القرية، والمدينة عالم خصب مليء بالنماذج الإنسانية والحياة والمفارقات يستطيع الإنسان إذا رصده بشيء من القبول أن يجد فيه عوالم لا حدها من التجارب، وإذا كان لا بد أن يدين الحياة في المدينة فإنه يستطيع أن يدينها من خلال انطباعاته لعوالمها المختلفة، لا عن طريق التقرير المباشر والرفض الكلي منذ أول وهلة^(٣).

لا بد للشاعر أن يتحول إلى المدينة، وهذا التحول لا يحدث طرفة، بل يحتاج إلى وقت، ولم يتخلص الشاعر من رفض المدينة إلا بعد جهد - بل إن بعضهم لم يفلح كالسياب - أي بعد أن يرسخ في نفسه أنه أصبح واحداً من المجتمع الجديد، ومهما نغم على المدينة فهو جزء منها، وهذا يتطور موضوع المدينة، ويستقل عن أصوات القرية التي انتزعتهم وشدتهم إلى الماضي، وسوف يساعد الشعراء على هذا التحول إدراكهم حقيقة واضحة، هي أنهم من خلال المدينة يتمثلون الوجه الحضاري لأمتهم، وبخاصة وجهها السياسي، حيث شهدت أحداثاً ومواقف سياسية شددت - وما زالت تشدد - الشعراء إليها.

وبزوال الصدمة التي تلقاها الشاعر النازح إلى المدينة بدأ يتكيف، وبدأت الرؤية لديه تتغير، وأخذ الموقف الجدلي أبعاده الحقيقية، وأدرك الشاعر مع الزمن أن النعمة من رواسب الرومانسية، كما أدرك أنه صار جزءاً من المدينة، وإنكاره المدينة مشوهة، وإذا لم يتحول الحق إلى ود صريح، فلا أقل من أن يعقد مع المدينة صلحاً أو هدنة، لأن له فيها مآرب شتى.

وهنا بدأ الموقف الجدلي بين الشاعر والمدينة يتكشف للشاعر نفسه، ويتكشف لنا من خلال تعبيره عنه، والمقصود بالموقف الجدلي هنا، ذلك الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد، بين النعمة على المدينة والتعاطف معها، فقد وجد الشاعر في رؤياه الحديثة أنه يستطيع أن يتعاطف معها بمقدار حنقه عليها^(٤).

والحق أن بعض القراء قد استجاب للمدينة ومعطياتها، فاندمج بها وقد أصبحت قدره الذي لا فكاك منه، كما أن التمييز التقليدي بين القرية والمدينة فقد بعض صحته وفعاليته، فالقرية والمدينة تعملان بأسلوب التعاقب أو على وجه الدقة بأسلوب التكامل، فإذا كانت القرية هي بيئة الإنتاج الزراعي والمواد الغذائية الرئيسية للمجتمع كله، فليست المدينة مجرد مستهلكة، فهي تمد القرية بالآلات والميكنة التي يستخدمها الفلاح في الحرث والري والسماد، وأخيرا الحصاد، مروراً بالأسمدة وعلف الحيوان، والإرشاد الزراعي، ثم هي التي تمده بالملبس والعلاج.

إذن فلا بد من أن يعقد الشاعر صلحاً مع المدينة لأنه والحال كذلك مجبر عليها، وهي التي تملك القنوات والجسور التي تحمل فكره ووجدانه لأمتة بله العالم، وبإعادة النظر مرة أخرى سيكتشف أن المدينة ليست شراً كل الشر - كما أحس في بداية عهده بها - فحسنتها تريبو بكثير جداً على سوءاتها، وفي الوقت الذي لم تحرم المدينة فيه تماماً من مظاهر الطبيعة، فإن القرية في الحقة الأخيرة لم تعد كما تركها الشعراء من قبل، وإنما تسربت إليها من المدينة بعض المكتسبات التي غيرت من معالمها، من إضاءة وأسواق ومؤسسات وشركات ومصانع، مما ألحق الأذى ببعض القيم التي كانت سائدة إبان رحيلهم، وقرب البون الشاسع بين مفهومي القرية والمدينة، حتى إن بعض الشعراء حين هربوا من جحيم المدينة إلى القرية صدموا في قراهم التي أصبحت مدناً فهربوا الهروب الثاني من القرية إلى المدينة.

إن السيارات التي كانت تمشي بحريق البنزين - كما كان حجازي يشعر بها متأنفاً - هي وسيلة المواصلات التي تمكنه من الحركة المرنة في قضاء مصالحه يسر كبير، فالنظرة لأبد أن تختلف وتتغير لصالح المدينة مع تضج الشاعر ووعيه بحركة الحياة.

وإدانة المجتمع الصناعي قضية عريضة، يفترض فيها أن يؤولف فقدان

الحرية مع فقدان الذاتية - العنصران الرومانسيان - خطين متوازيين يؤلفان بالتالي ظاهرة واحدة، فالإنسان ليس فقط عبداً للآلة أو لمتوج الآلة، فهو لم يفقد كل إمكانيات الحرية والذاتية كعامل أو مستهلك فحسب بل إن كافة ثقافته دمرت، ولاخوف من هذا أبداً، فهي لم تدمر بقدر ما ذابت في ثقافة جماعية لا تنافس فيها ولا تميز، مثلها مثل الحسائر الأخرى، فإن تداعي الثقافة نتيجة لعوامل تقنية، إن «التقنية الحديثة هي الطرف الضروري للثقافة الجماعية»^(٥).

ورغم الحملات التي شنت على المجتمع الصناعي، وتفاوتها وتباينها في العناصر، ورغم المستويات المختلفة للتجرد والحوافز المتضاربة، ورغم الأدلة والمبادئ التي ساقها نقاد المجتمع الصناعي. فإن صورة عامة قد برزت كحقيقة: «إن جوهر التصنيع هو الإنتاج الجماعي بواسطة الآلة والآلة اختراع يؤدي العمل عن طريق أجزاء متحركة يجاهد بعضها بعضاً في أسلوب منظم بدقة، فتنتج سلعة قياسية، والمجتمع نفسه تحول إلى هذه الآلة مجموعة من أجزاء قياسية متحركة يجاهد بعضها بعضاً لإنتاج مواد قياسية تكون من بين أجزاء الآلة، الإنسان جزء من الآلة، أو منتج أنتجته، أو الشيطان معاً، إنه خاضع لقوى تفوق طاقته، ورفاقه هم أيضاً مثله، غاضت الحرية، وغاضت الهوية... والإنسان مجردة آلة في مجتمع آلات... في بيئة آلات»^(٥) فلا خوف إذن من المدينة، مادام الأمر ليس مقصوداً على إنسان، بل هو في المحصلة لمصلحة الإنسان كل الإنسان.

إن مقتل صبي في المدينة تحت عجلات السيارات، ولم يتعرف عليه أحد، ولم يبكه أحد، هذا الصبي الذي رأيته عند حجازي في الباب الأول، كان حكماً على المدينة من خلال عين واحدة، وحين يفتح الشاعر عينه الأخرى لا يجد المدينة بهذه القسوة خلوا من المشاعر والقيم، وفتح العين الأخرى للرؤية الأكثر شمولاً نوع من الوعي المحدث، ومن هنا يمكن أن نجد المدينة متعاطفة ومتعاقبة في جناز غريب عليها، لا سيما هذا الغريب بطل من أبطالها

يموت في ميدان الشرف، وهذا المعنى نجده عند صلاح عبد الصبور، في قصيدة «نام في سلام» من ديوانه الأولى «الناس في بلادتي» والقصيدة رثاء لقريبه وصديقه الطيار محمد نبيل الباجوري، الذي استشهد على رمال غزة في سبتمبر عام ١٩٥٥م:

أما أخي «محمد نبيل»
فقد طوى جنازه شوارع المدينة
في ظهر يوم قاطط، والناس مطرقون
أحبابه، أحبابنا، وأهل حينا القديم
وأصولت صبية في شرفة مهدومة
ودق طبل معول، وسار جند واجهون
وساءلت مشيرةً عجوز:
«في ذلك الصندوق، من هذا الذي ثوى؟»
«هذا فتى مجاهد قد مات في العشرين»
ولم تقل كلمة، امرأة غريبة
لكنها من قومنا، في قلبها كنوز
وتعرف الحنان والأحزان
فاندفعت باكية في زحمة الجناز
ومس لحمها العجوز منكبي وساعدي
وكان لحم منكبي يفوص في الصندوق
وكل شيء كان هامدا كأنه يموت
لكنه يموت في عناق

إذا كان مقتل صبي حجازي صدقا فليس كل الصدق، لأنه لا يمثل المدينة كل المدينة، وإذا كان مقتل محمد نبيل ليس كل الصدق، فإنه في بعض صدقه يفجر عبقرية المكان، المدينة هنا جماع الوطنية، هي الوطن الأم، لم يعد

«محمد نبيل» غريبا، بل أصبح قريبا لكل مواطن، وإعوال صبية في شرفة مهدومة، و «صبية» نكرة مجهولة بالنسبة للشاعر وللشاهد وللقارىء، بكاؤها هذا تواصل من نوع فذ، تواصل الانتفاء لرمز المكان/ المدينة / الوطن، فهي للشهيد أخت، أو خطيبة، أو مواطنة.

ومن نفس المعنى تنطلق «عجوز» - نكرة مجهولة أيضا - في البكاء، ثم تندس في زحمة الجناز، «امرأة غريبة» إن هذا الوصف للمرأة العجوز لا يعادل التعجب، فهو لا يتعجب منها، ولكن غريبتها في جهالة الاسم والصلة، وعبقرية المكان، بما يرمز إليها، رفعت عنها هذه الجهالة، وأضفت عليها ما هو أهم وأشمل وأسمى في شرف اللحظة والقيمة الإنسانية، «لكنها من قومنا» وهذا الاستدراك لمس في قلبها كنزا، ومن هذا الكثر تفجر حنان الأمومة، وتحول الشهيد كله إلى همود الموت، تواصل وانخراطا في لحظة الاستشهاد النبيلة، إن عبقرية المدينة جعلت الشهيد «يموت في عناق»، هو الموت من أجل الحياة، الموت الذي يفجر الحياة، إذا لم يكن للاستشهاد غير عظمة الموت في عناق لكفاه ذلك عظمة وبطولة.

إن المدينة حين تكون رمزا للوطن - ولابد أنها كذلك - فإن هذا من دواعي القبول بها، بل الإيمان بها إيماننا مطلقا، وهذا ما أدركه الشاعر صلاح عبد الصبور، ومن الجميل أنه أدركه في وقت متقدم، منذ ديوانه الأول.

وصلاح عبد الصبور لا يطرد وعيه المحدث بهذا القدر من الوضوح، ففي ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يطل الوعي المحدث في قصيدة «أغنية للشقاء» ولكنه يطل على استحياء:

ينبثي شتاء هذا العام أن هيكل مريض

وأن أنفاسي شوك

وأن كل خطوة في وسطها مغامرة

وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا

في زحمة المدينة المنهجرة
أموت لا يعرفني أحد
أموت... لا يكي أحد
وقد يقال، بين صحي، في مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا، وقد عبر
فيمن عبر...
يرحمه الله...

هذا الهاجس يكاد يكون رومانسيا، فالموت في زحمة المدينة المنهجرة فجأة، بحيث لا يتعرف عليه أحد، ولا يكيه أحد، هو نفسه غربة الموت في صبي حجازي الذي رأيناه تحت عجلة سيارة، لولا هذا الملمح الفلسفي الواهن الذي يتخايل من بعيد خلف الصورة، هذه المقولة المتعلقة بأسى شفيف وغير عميق، بين صحبه في مسامرة اتعقدت في مجلس كان الشاعر الفقيد أحد رواده، حيث افتقدوه سريعا وترحموا عليه، أي أنهم مروا على ذكره مرور الكرام، ثم استأنفوا حياتهم وسمرهم، وهذا صنيع أهل المدينة، لأن الحياة لا تتوقف وهو ملمح بذكرنا بصورة للوعي المحدث عند حجازي، في قصيدة «الوجه الضائع» من ديوانه الثاني «لم يبق إلا الاعتراف» وسوف تأتي عند الكلام عن وعي حجازي المحدث بالمدينة.

وفي نفس ديوان صلاح عبدالصبور قصيدة «أغنية من فيينا»، والمدينة هنا مدينة غريبة ولكن الشاعر في صلح معها، وعلى الرغم مما جاء في القصيدة من وصف لسليبات المدينة فارقي المدينة الغربية عند شاعر ملتزم كعبدالوهاب البياتي.

وربما كانت قصيدة «أغنية للقاهرة» للشاعر صلاح عبدالصبور، في ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم»، نموذجا راقيا لجدلية المدينة بالمعنى الذي سبق، فقد اجتمعت في القصيدة سليات المدينة التي عانى منها الشاعر

مساعدته غيره من الشعراء ، ومع ذلك يرى أن القاهرة قدره ، وأن هباتها من
العذاب ينبوع إلهامه ، وأنه يذوب آخر الزمان فيها ، فيضم النيل عظامه المفتتة
على أسفلت الشوارع في ذرى الأحياء والسكك ، لأنه يهاها هوى يشرق
بالبكاء ، تبدأ القصيدة بخيوط الحب :

لفأك يا مدينتي حجي ومبكابا
لفأك يا مدينتي أسايا
وحين رأيت من خلال ظلمة المطار*
نورك يا مدينتي عرفت أنني غللت
إلى الشوارع المسفلتة
إلى الميادين التي تموت في وقدها
خضرة أيامي

ومن المهم أن يكون واضحا أن خوفه هنا ليس شعورا نهائيا ، وإنما كان
معطى مبدئيا لحركة التقبل والتفهم واستكشاف الوجه الخفي لهذه الحقيقة ،
فإن إبداع الشاعر أت من عذابه في هذه المدينة ، فهي المنبع للعذاب والسعادة
معاً ، وهذا يحدث في الشاعر نوعاً من التعادل العاطفي في موقفه من المدينة :

وأن ما قدر لي يا جرحي النامي
لفأك كلما اغتربت هناك
بروحي الظامي
وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع إلهامي

فلا عجب بعد هذا التبرير أن نرى وجه القاهرة الحقيقي في
حب جارف :

* لصحة الموسيقى يجب حذف الواو من التفعيلة الأولى .

لقاك يا مدينتي دموع
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية الحبيب عيناه
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح
لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين . . . إن أراد أن يصارح
وهو تحول في صالح المدينة، ولكنه بقدر، لأنه مصحوب في آخر الأمر
بالاغتراب داخلها، مما يكشف عن الصراع بين الحب ونقيضه :
أهواك رغم أنني أنكرت في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنتي أعود، لأمأوى، ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك

أين هذا من الموقف المتأزم الذي رأيناه فيما سبق متأرجحا بين الضياع في
المدينة وأصوات القرية الملحة ؟ لقد قريت شقة الخلف بين الشاعر والمدينة،
هنا قدر من الصلح أو المهادنة، يدعو إلى إعادة النظر، لعل في تجربة المدينة
جوانب مضيتة غير التي عرفناها في النعمة الرومانسية .

«ومن طبيعة الموقف الجدلي أن يظل حيا متجددا على الدوام، فأما أن
نعيب المدينة مرة، أو نعيب أنفسنا مرة، فهذا وذاك موقف جزئي، لا نرى
فيه إلا وجهها واحدا الحقيقة لها أكثر من وجه، فالمدينة لم تكن على ما هي
عليه إلا بنا، ونحن لم نعد على ما نحن عليه إلا لأننا نعيش فيها، ومن ثم
فإن المسؤولية لا أقول موزعة بيننا وبين المدينة، فهذا تصور أولي ساذج،
وإنما هي ماثلة في تلك العلاقة المعنوية التي تجعل منا نحن والمدينة كيانا
واحدا، وعندئذ نبصر وجه المدينة عندما نرى إلى أنفسنا كما نرى أنفسنا
عندما نبصر في وجهها، مرة نراها من خلال أنفسنا، فتصورها معنى

وهميا ، ومرة نرى أنفسنا من خلالها فنحنس بها حقيقة واقعة ، ويظل سؤالنا الحائر بعد ذلك قائما» (٦) .

إن هذا السؤال نفسه وجهه صلاح عبدالصبور إلى المدينة ، نيابة عنا ، وذلك في قصيدة «الخروج» في ديوانه «أحلام الفارس القديم» :

هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟

أم أنت حق؟

هذا الحب الذي يفصح عنه صلاح عبدالصبور تجاه المدينة ، حب لا يبرر أحقادها ، فالشاعر ليس مغتربا اغترابا أيديولوجيا ، حتى يبرر سوءاتها ، ويقنع نفسه بهذا التبرير ، كلا ، إن اغترابه جلبي يجمع بين التناقضات ، ولا يجد في هذه التناقضات شرا خاصاً ، فإما أن يصبر عليه أو يهرب منه ، ولكن الشاعر يرى أن «التطور من داخل التناقضات يمكن أن يبرز ملامح الحياة الإنسانية المأمولة ، فلا تعود المدينة رمزا للضغائن ، وقسوة وثقافة الشاعر تقود تطلعاته - بصورة عامة - إلى الأمام وإلى البعيد ، ولكن واقع مجتمعه مازال يشده إلى الخلف وإلى البعيد أيضا ، اليس في هذا مزيد من التمزق؟» (٧) .

وأحمد عبدالمعطي حجازي ، الذي كان ضائعا في المدينة ، ولم ير فيها عند قدومه غير الضائعين ، كبائع الليمون الذي لا يعبا به ولا يليمونه أحد ، وكالفتى الكتيب كآبة الشاعر ولم يلق عليه سلاما ، وأكثر من ذلك دعا حبيته بنت المدينة كي تذهب معه إلى الريف - على عكس النزعة الاجتماعية السائدة ، وكتب إلى أهله الطيبين في القرية «قوة الكلمة» أحمد عبدالمعطي حجازي هذا يكتشف بالمدينة أناسا طيبين مثله ومثل أهله ، فيكتشف الإنسان من خلال حبه لإنسان قرنته ، فلا بد إذن من تصحيح مساره الذهني - إذا تأبى عليه المسار العاطفي - تجاه المدينة ، لا بد من صلح أو مهادة ، وقد حدث بالفعل ، حتى أصبحت المدينة لديه وحدة الوجود السكاني ، فإذا ضاقت به مدينة أمكنه الانتقال إلى مدينة

أخرى، ولا يخدع نفسه في جدلية المدينة عن جوانب الزيف فيها، ولكنه لا يعبأ به ولا يهتم، ربما يرى وينقل عينه، ربما يسمع ويسد أذنيه، فليس ما يرى وما يسمع هو كل الحقيقة في القاهرة، فليقل بالسليبات إلى الجحيم:

رأيت في بعض التخوم
مدينة جميلة طرقتها
طعمت من كرومها، اضطجعت في خاناتها
اختسلت في مياهها.
لكنني - واعجبا! - لم أر فيها آدميا. هذه إذن سدوم!
قيدني السحر إليها.
عدت أدراجي مذهورا إلى الباب الذي دخلتها منه،
فلم أجد سوى تلك الرجوم
تضحك في العتمة مني، وأنا أسقط مشدودا إلى أرض هشيم
وجدتها تسوخ بي حتى بلغت ظلمة كثيفة
وكنت في قمة رصي فتحسست عظامي، وإذا بها رميم

.....

إلى الجحيم
الليل والنهار والحدائق الخضراء والبيوت،
والأسواق والمرتبات والديون والجسور
والحدائق المخايء المراحيض الجرائد الرسوم
إلى الجحيم
اللغة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصفق
المشخص المحترف الهاوي الناور المداور العظيم
إلى الجحيم
إني وضمتكم جميعا يا مواطني سدوم
في قاع صندوق، وألقيت بكم إلى الجحيم^(٨)

ولكن الشاعر ظل ينبش أعماق الجذوع الناشفة لعل برعما فيها، لعل في صمت المقبرة عاصفة أو فرسا، لعل انفجار الناصرة يتكشف عن صوت في سطح الزمن الباقي، وتتكشف عملية التنقيب عن وجه المدينة الأخر:

رأيت في بعض طريقي خمسة من الفدائيين،

قلت: اخلدوني صاحباً

فأمهلوني ليلة،

وقبل أن يأتي الصباح رحلوا

وفي المساء قتلوا

قلت لهم: اخلدوني صاحباً

فأصعدوني جبلاً،

وأدخلوني غابة - وأصعباً! - رأيت فيها القاهرة

وكننت أنت في انتظاري تمسكين بيدي

وكننت لحملين هني جسدي

وتقرئينني السلام! ^(٨)

إن رؤية الغابة التي يتدرب فيها الفدائيون كشفت عن وجه القاهرة الأخر، وأي وجه هذا الذي اكتشف؟ إن كلمة «الغابة» وما فيها من أحراش وأعماق وظلال تمدنا بها لا ينتهي من الأحاسيس والمشاعر والأرباط بالكون كله في أحلى مجاله، لقد أحس الشاعر بالرابطة الصحيحة التي تشده إلى أمته من خلال العمل الفدائي، وانتقل به هذا الإحساس إلى معانقة الكون، فلا يمكن أن يجذب بعض الزيف في المدينة وجه الحقيقة الخيرة للإنسان، وهامو الكشف من جديد يتمخض في دهشة:

يدهشنا أنا نحب هذه المدينة

وأنا اكتشفنا خلصة، في هذه الأبنية الجوائم

أشياءها الدفينة

وأن فيها امرأة، تخطر في قميص نومها،
وقطة نموء في السلام

كان صوتنا ما ينادي

فنجيبه : نعم

نحس عضة الحنين والألم

وتنبض الذكرى بأسماء البلاد، والرفاق، والمواسم^(٩)

صحيح أن اكتشاف القاهرة هنا ارتبط بالبعد السياسي، فحدوث التحول
العاطفي تجاه المدينة أخذ طابعا سياسيا، ولكن هذا التحول داخل في جدلية
الشاعر مع المدينة، ومع ذلك فإن الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي لم يستق
جدليته مع المدينة من التحولات السياسية في نفسه، بل إنه عضد ذلك برؤية
فلسفية بسيطة، فهو في قصيدة «الوجه الضائع» من ديوانه «لم يبق إلا
الاعتراف» يقدم لنا برهان التجاوز عن عدائية المدينة :

هذا الذي أحكي لكم قصته القصيرة .

مات، وضاع وجهه إلى الأبد

لأنه كان وحيدا . . لا أخ ولا ولد

وقد بكيته كثيرا حين مات

وعندما أمضى الحزن، تصبرت وقلت

هذا لأنني وحيد في مدينة كبيرة

لكنني . . حين يمر العمر بي

وحين يكثر موتاي سأنساه

فإن ذكرته صمت، ثم قلت

يرحمه الله

على الإنسان إذا أراد الشعور بمكانه الصحيح من الكون الجنوح إلى تحوير هذا

الكون على صورته ومثاله ، وأن يتكيف بحسب أبعاده الخاصة ، إن الخارج والساكنائي يصعب فهمه وإدراكه ، كما يتعذر التنبؤ به ، فلا داعي لأن يمتحن الإنسان نفسه ، ويزعزع أرض يقينه بالصدام مع ما قدر له أن يحياه ، عليه أن يهادن الحياة في بعض أشكالها المتأبئة على الإدراك أو الحيل ، وأن يستجيب ، « . . . إن استجابتنا الحسية البسيطة للواقع ، ونحن نتحرك عبر الزمان والمكان ، أو حتى عندما نقف ساكنين ، نتلقى لمسات ذلك الواقع بحواسنا كلها ، هي مصدر الانفعال اللغوي عند الشاعر ، كما أنها المقياس الذي يستعمله لقياس الاهتزازات في العالم حوله ، والوسيلة التي يتخذها للرد عليها »^(١٠) .

ومن هنا يألف الإنسان مع المدينة ، بل مع الكون ، بل مع القدرة التي تمثل النظام الكوني كله .

« وعلى هذا النحو يغدو ما يمكن أن يعاش فيه مفهوما كله ، مألوفاً ، وبذا يستطيع الإنسان الدنو - جزئياً على الأقل - من السر ، وإن ما يعود إلى التعالي يقترب »^(١١) .

لقد أدرك حجازي في الأبيات السابقة أن الموت شيء عادي ، فالناس يموتون بكثرة ، وسرعان ما يدفن الأموات موتاهم ، ثم يستأنفون الحياة ، فيأكلون ويشربون ، ويعملون ، وينامون ، فعلى الشاعر أن يفعل فعل أهل المدينة ، ويصنع صنيعهم .

وحين تعمق تجربة حجازي بالمدينة أكثر يحبها أكثر ، ويألف مع مفرداتها وملاحمها من دروب ومقاه وحدائق ، ويشعر أنها لم تعد جامداً كما كان يتصور من قبل ، بل تبدله الألفة والانسجام ، فهي شخصية أسطورية ملفعة بالفروسية تخوض الحروب من أجله كإنسان ، يقول في « أغنية أكتوبر » في ديوانه « لم يبق إلا الاعتراف » :

فأنثني . . . تحملني الذكرى على جناحها

لعالم من الأسى، والزهو، والغفران
كأنما أشم دما باقيا، في ثوب فارس من الفرسان
آن الأوان كي أغني لك يا مدينتي . . يا أجهل الأوطان
في منزل فيك تعلمت الهوى . . وفي مقاهيك أنا أحاول السلوان
ولذلك يتقدم في حبه للمدينة بشكل من أشكال التوحد :
أحلم يا مدينتي فيك بأن نبكي معا . . إذا بكت عينان
بأن أسير ذات يوم قادم تحت نهار يسعد الإنسان

وليس معنى هذا الحب أن الشاعر ألغى موقفه السابق من المدينة كلية، بل إن الصراع الفكري قد أخذ أبعاده، «فهو يحب المدينة ويكرهها في وقت واحد، يحبها لأن فيها معنى الإيمان بالحضارة على الرغم من مآسيها، الإيمان بالإنسان على الرغم من عيوبه، فالشاعر يحب المدينة التي يعاني فيها تجاربه، حلوها ومرها، ويحبها لأنها مصدر رزقه، ويحبها لأنها جزء من وطنه، بل لعل صورة الوطن كلها تتركز في القاهرة وإذا كانت القرية رمز البراءة فهل مازال الريف بريئا؟ وبهذه الحاجة المنطقية تبدأ مرحلة التكيف على الرغم من التناقضات الداخلية، فقد جمعت وأهل المدينة الآلام، ووحدت بينهم أحاسيس الاغتراب، أليس وحيدا في المدينة؟ وعلى الرغم من التكتل والزحام ألا تفصل بينهم جدران، وهكذا تقاربت المشاعر، وضاعت الهوة، ومنطق الشاعر وجوده في المدينة» (١٢) وعلاقته بالناس هي نفسها علاقته بالمدينة، بين صلح وخصام، جاء في «رسالة إلى مدينة مجهولة» من ديوان «مدينة بلا قلب» :

فجمعت فيهم يا أبي، كرهتهم في أول النهار
وفي المساء قارب الظلام بين خطونا
رأيتهم واروا وراء الليل موتاهم
وانهمرت دموعهم، واخضل مبكاهم

وامتدت الأيدي ، وأجهش الطريق بالبكاء

قلت لهم : يا أصدقاء !

هذا هو حجازي ، هؤلاء هم الناس ، والجميع في المدينة ، وعلاقته بهم
وبالمدينة بين مد وجزر ، والصراع الفكري دائر بين عواطف الحب والبغضاء .

والشاعر محمد إبراهيم أبو سنة وهو يخوض جدلية المدينة ، كان يبحث عن
المسؤولية فتيين له أن المدينة التي نعمنا عليها كثيرا ليست هي المسؤولة ، بل نحن
المسؤولون ، إذ كل الساعات الكريمة من صنعنا ، ونحن الذين شوهدنا وجهها :

حين فقدنا صدق القلب

حين تعلمنا أن نتقن أدوارا عدة

في فصل واحد

حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى

وصدنا آلهة شوهاء

حين أجبننا الغرقى بالضحكات

حين جلسنا نصخب في أعراس الجن

حين أجاب الواحد منا :

مادمت بخير فليفرق هذا العالم في الطوفان

كنا نحن الأعداء

كنا نحن غزاة مدينتنا (١٣)

وهذا تحول كبير في موقف الشاعر من المدينة ، من التقيض للتقيض ،
فالنقمة ارتدت إلينا حين فقدنا جوهرنا وليس المدينة ، مادامت أخلاقياتنا
تتأرجح بين الريف والتلون والتأله وعبادة الأشخاص ، أي أننا مساواة المدينة
وعورتها ، لقد أسقط الشاعر جدلية الصراع ، وحكم ببراءة المدينة كلية ، في لغة
واقعية تحليلية تستقرىء سلبيات الأفراد ، وصور قريبة مسطحة .

ويستجيب أمل دنقل لمعطيات المدينة بحذر ، متجاوزا ما قد ينسحب عليه

كإنسان من جراء هذه الاستجابة ، ففي ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء
اليامة» قصيدة بعنوان «إجازة فوق شاطئ البحر» ، وهي نموذج لجدلية
الشاعر مع المدينة ، ويدور الصراع فنيا بين الشاعر ومعطيات المدينة رفضا
وقبولا ، المدخل كأنه لوحة خلفية لمسرح القصيدة :

أغسطس ، الإسكندرية :

والبيود ينشع في رتبتين . . يسد مسامها الربو . . والأثرية

الكلمتان الأوليان تحددان الزمان والمكان ، وهما إطارا للوحة ، وبقية
الألفاظ تشكل الهدف العام لغزاة المدينة في زحفهم إلى شاطئ البحر ، وهو
مدخل يشي منذ البداية بقبول المدينة ، بل أكثر من القبول ، وإلا فما معنى أن
تكافح هذه الجموع لكي توفر من قوتها اليومي على مدار العام أجر شهر أو
بعضه للمصيف ؟

وبعد المدخل نجد أنفسنا أمام جولة أولى يصطرح فيها الشاعر مع المدينة ،
والصراع متكافئ بين الرفض والقبول :

وفي الصبح : نرفع راياتنا البيض للبحر . . مستسلمين

لينخرنا الملح ، يمنح بشرتنا النمش البرصيّ ،

ونفرش أبسطة الظهر ، نجلس فوق الرمال ،

نمروح في حزننا الغامض الشبقي . . لكي يتوهج

(. . . حين همنا بإمسাকে احترقت يدنا) ،

نتلمس ثدي البكارة . . كيف تحف التضارة فيه ،

فيقرز سما . . ووددا يعيث بتفاحة معطبة ؟!

أيضا البداية بالزمان «الصبح» ، فالمكان «البحر» ، وهو منفتح ومتناه في
الكبر ، وعبقرية المكان من خلال الصفتين تفرض إغراءها وسيطرتها ، ولا
يملك الإنسان أمام مثل هذا المكان غير الامتسلام ، «نرفع راياتنا البيض .

مستسلمين» لنعم البحر، مما يمثل شكلا من أشكال الانتصار للمدينة، ولكن الشاعر يلحق بكل نعمة من أنعم المكان آفة، فملح البحر ينخر، والنمش برصي، والأسرخاء قبالة المتناهي في الكبر لمروحة حزن شبيقي غامض يعز عن تناول، وثدي البكارة جاف يفرز سما كثفاحة معطوبة يعيث بها الدود، وهي محاولات لإفساد عبقرية المكان تبرز من داخل الشاعر في صراعه العنيف مع المدينة، في صور شعرية بعيدة الغور، وصور أخرى واقعية، و«حزننا الغامض الشبيقي» صورة نفسية غير تقليدية مليئة بشحنات متعددة، فالخزن يخترم النفوس، وغموضه ليس غموضا شعريا تحبه النفس وتبحث عنه، هو غموض جارج مؤذ لا يستطيع التعبير عن نفسه ولا عن جرحه لأنه شبيقي، وفي الشبق جنس حاد، يحترق فيه الشاعر احتراقا داخليا غير معلن، احتراق الجسد المنهوم أمامه غابة من العرايا وقد سلخها من ثيابها جزار البحر، يهرف ويتلصص دون أن يقول أو يفعل، لماذا لم يظهر من البكارة إلا أئداؤها؟ أيها الحزن الغامض الشبيقي، أيها الوحش الجائع والفرائس حواليك، لقد منعك من التهامنا مانع.

لو أراد عالم فيزيائي تفسير الصورة التي تقول: «ثدي البكارة جفت نضارته، فأفرز سما، وتحول إلى تفاعحة يعيث فيها الدود»، لو أراد هذا العالم تفسير الصورة فإنه يقول: نعم، كانت نضارة الثدي كامنة في لونها الأبيض الغض قبل أن يتعرى أمام شمس البحر، وصبغته أشعة الشمس باللون البرونزي، وتظهر بالعرض من سموم الجسد، وكان الشاعر قد رصد حقيقة علمية، وهو تفسير يقضي على روح الشعر كلية، لأنه يقضي على روح الدهشة التي تكمن في التعبير، وهي دهشة نجلدها كثيرا في شعر أمل دنقل، ونسأله: هل جفت النضارة في ثدي البكارة؟ هل كان هناك إفراز للسم والدود؟ وهل تحول الثدي إلى تفاعحة معطوبة؟ أو أن البئر أصبحت مسمومة عند انقطاع الرجاء من مائها؟ إذا استسلمنا لدهشة التعبير عرفنا أنه يقول كثيرا، والصراع محتدم بين الشاعر والمدينة.

وإذا كانت جولة الجدلية الأولى «في الصباح» فإن الجولة الثانية في «الليل»
- أيضا الزمان -:

وفي الليل نخفض راياتنا . ننقض الهدنة الأبدية ،
نجرؤ أن نتساءل : «هل نحن موتى» ؟
وجولاتنا في الملاهي ، اهتزازاتنا في الترام .
تلاصقتنا في ظلام المداخل ،
ذبذبة النظرات أمام المعارض والعبارات الرشيقا ،
مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا ، الضحكات ، النكات :-
بقايا من الزبد المر . والرغبة الذاهبة
«تري نحن موتى . . .»

وننشب أنيابنا في الطيور المهاجرة المتعبة

يسجل الشاعر في اللوحة السابقة مجموعة صورة من مفردات المدينة
المغرية ، وهي صور منتقاة من واقع حياة المصطافين ، ولكنه يداخل هذه
المشاهد الجزئية بالتساؤل عما إذا كنا أمواتا ، وهوتاؤل يتشكك في الحياة
نفسها ، وتكرراه مزيد من الشك في حقيقة الفعل البشري ، ويُلقى بظلال
كثيرة تُبطل الفرحة والبهجة في الصور ، ويبحث عن شيء آخر أكثر عمقا في
فلسفة الحياة من صور هي «بقايا من الزبد المر والرغبة الذاهبة» فهل الكل
باطل وقبض الريح ؟ إنه الصراع المستمر في جدلية المدينة .

وفي التناقضات يطفو الطباق بين الصباح والليل ، ثم رفع الرايات
وانخفاضها ، والطباق صورة لفظية لخصومة مشتجرة في نفس الشاعر بين
قبول المدينة ورفضها ، وهي خصومة ستتحل في نفس الشاعر الواعي ولا
شك بالقبول ، ولكن هذا القبول ممهور بأقصى ما يتفجر عنه المكان من
الموت في الغربة :

صديقني الذي غاص في البحر . . . مات
فاحتطته . . . (. . . واحتفظت بأسنانه . . .
كل يوم إذا طلع الصبح : أخذ واحدة . . .
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها . . .
وأردد : «يا شمس أعطيك سنته اللؤلئية . . .
ليس بها من ضار . . . سوى نكهة الجوع !!
رديه ، رديه . . . يرو لنا الحكمة الصائبة»
ولكنها ابتسمت شاحبة)

.....

وكانت على البحر راية حزن ، وفضبة ربح ،
ونحن - مع الصمت - نحمل جثمانه فوق أكتافنا ،
ثم نهبط في طرقات المدينة ، نستوقف العابرين ،
نسألهم عن طريق المدافن والرحلة الخائبة !
ولكننا في النهاية . . . عدنا إلى شاطئ البحر . . . والراية الغاضبة

هذا المطلع مكون من مرحلتين : الفجعية ، والجنائز ، وفيه احتشاد ضد
المدينة ، والانتقام الموجه للمدينة مأساة نابتة من الصراع نبنا طبيعيا ، لم
يفرض من الخارج ، كلنا نعرف أن الغرق أحد مفردات البحر السكندري ،
والمحنة أشد عمقا من مراسيم الجنائز ، لأن الغريق غريب ، وأصحابه
غرباء ، يعانون - زيادة على الغرق - محنة الدفن في مدافن يجهلون الطريق
إليها ، وبهذا الشكل الذي أدار عليه الشاعر صراعه مع المدينة كادت
النتيجة تعلن في هزيمة المدينة ، ولكن العكس هو ما حدث ، جاءت
النتيجة لتفجأ القارىء بمفاجأة غير متوقعة . «في النهاية عدنا إلى شاطئ
البحر . . . والراية الغاضبة» .

ربما كان الشاعر يدرك أنه يخوض معركة غير مقدسة ضد المدينة ، وكأنه

يريد أن يقول: فلتنك المدينة ما تكون، لأنه بوعيه المحدث، يقبل بها راضيا أو كارها، لأنها قدره، وهذه سنة الحياة في التطور.

وتساءل: هل كل معطيات الصورة في المقطع الثاني ضد المدينة؟

بالتأمل في الحوار الداخلي (المونولوج)، الذي وضعه الشاعر بين قوسين، نجد الشاعر يستلهم الروح الشعبية ذات الطابع الأسطوري، كلنا يذكر الطفولة، حين تسقط منا إحدى أسناننا، ونأخذها لنقذف بها في وجه الشمس قائلين: «يا شمس يا شموسة، خذي سنة الجاموسة، وهاتي سنة العروسة»، يوم كنا نفعل ذلك كنا مأخوذين بنشوة الرغبة والتجدد في الحياة، طالبين التطور من الجاموسة إلى العروسة. لقد أعادنا الشاعر إلى بكاره الحياة الأولى وفطرتها وطزاجتها..

لم يكن الشاعر صغير السن، ولم يكن صديقه بالتالي صغير السن، ولم يكن الشاعر في حالة تداع نفسي، حتى يأتي قانون التداعي بهذه الصورة، لقد جاءت تحت أي حساب، لتحدث عن الأمل والإيمان بالحياة والتطور، ولنا أن نتحسس: الشمس ذات المحيا الجميل، رديه رديه، حتى لو ابتسمت الشمس ابتسامة شاحبة.

وكما بدأ الشاعر قصيدته بمدخل، ختمها بما يشبه الخلاصة في جدليته مع المدينة:

بدايتنا البحر...

- حين قصدنا المقابر! -

كيف رجعنا إليه؟!

وكيف الطريق اشتبه؟!

السؤال بسيط جدا، وطبيعي جدا، والطريق لم يشتهه لذي عينين، إنما المدينة والصراع معها، والقبول بها، والقصيدة كلها دال على هذه الجدلية.

المدينة : إشارة محايمة :

يمكن اعتبار نزار قباني واحداً من شعراء المدينة الحديثة ، فلم يثبت أنه صدم بالمدينة ، بل الثابت أنه فرح بها ، معتق لرموزها ومعانيها ، مصور لنهر الحياة فيها ، وإن كان معنياً على وجه الخصوص بقطاع المرأة ، والطبقة الأرستقراطية ، ومن هنا فإن نزاراً يتمتع بوعي محدث منذ البداية ، وظل هكذا متعشقا للمدينة ، حتى وقعت المواجهة بين الشاعر وبعض الشعراء والمهتمين بالدراسات الأدبية الذين هاجموا في حملته على الشكل الاجتماعي للأمة العربية ، فاتخذت المدينة في شعره شكلا سلبيا ، وفي هذا لا يخرج عن الوعي المحدث ، بل هو يعمق الوعي المحدث ، كما سيبين في حينه .

وعلى سبيل المثال نأخذ من ديوانه «قصائد» وهو الديوان الخامس ، الذي صدر في سنة ١٩٥٦ م ، بعض الصور التي التقطها الشاعر لحياة الإنسان في المدينة ، فقصيدته «مع جريدة» تلتقط حادثة عادية من حياة المدينة ، يتناوله الشاعر بلغة عادية بسيطة ، لولا ما يتخلل السطح الهادئ من لواعج الاضطراب في أعماق المرأة ، مقابل اللامبالاة في تصرفات الرجل :

أخرج من معطفه الجريدة

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي

ودونا اهتمام

تناول السكر من أمامي

ذوب في الفنجان قطعتين

ذوئبي . . ذوب قطعتين

وبعد لحظتين

ودون أن يراني

ويعرف الشوق الذي اعتراني

تناول المعطف من أمامي

وغاب في الزحام

مخلقا وراءه الجريدة

وحيدة

مثلي أنا . . وحيدة

رجل من رجال المدينة، ذو حيثة، انعطف لتناول فنجان قهوة في مكان عام من الأماكن التي تنتشر هنا وهناك في المدينة الكبرى، ربما كان الوقت القصير جدا الذي قضاه في الفندق أو المقهى أو الكازينو - وقتا بين عمليين، أو انتظارا، لكن انشغاله بداخله، الذي كان وراء اللامبالاة، وهيبته التي بدا عليها، هو ما أشعل الحريق في التي أمامه قبل أن يمضي ويتركها للوحدة كجريدته المهملة.

وزار قباني مغرم بإظهار ثقافته المعرفية بلغة العصر، حتى إنه يستعمل المعارف بألفاظها التي يستخدمها الشاعر في الحياة اليومية، فيستخدم العطور بأسمائها الأجنبية - كريستيان ديور، ص ٢٦٨، ٢٦٩ - وليس مجرد استخدام اللغة المدنية في الشعر هو الذي يجعل الشعر شعرا محدثا، فهذا وإن كان قبولا للمدينة غير أنه قبول شكلي، ولكن الأعمق من هذا القبول أن يكشف الشاعر البعد الأعمق في المكان للألفة والانسجام، وقصيدته التي عنوانها باسم الشذى الفرنسي المعروف «كريستيان ديور» تنتهي بهذا البيت :

يمينا . . أنا يوم تأتي إليّ

سأبني على فلة منزلك

إن مجيء الحبيب يمنح الإنسان مقدرة على بناء منزل، بهذه البساطة المتناهية تتعرف على حلم هادئ بالحماية والأمان، وهذا في حد ذاته انخراط في الوجود المهني، إذ البيت «يحمي أحلام اليقظة، والحالم . . . والقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسم الإنسانية بالعمق، يتميز حلم اليقظة بالافتاء

الذاتي، إذ يستمد متعته مباشرة من وجود ذاته^(١٤)، وحينما يكون هذا المنزل مبنيا على «قلة» يكون الشاعر قد كثف الوجود من خلال اعتناقه للمتناهي في الصغر، إن هذه النبتة الصغيرة ذات الأريج تتعامل مع الكون بحرية تامة، مع الحقل والسماء والهواء في أكبر معارضها الطبيعية، والمنزل المحمول على هذه البيئة يفتح على العالم كله عبر بوابة صغيرة معطرة، إن خيال الشاعر لا يميزا بنا وهو يقدم لنا هذه الصورة، فهو يعرف أننا نفهم المقاييس الهندسية، ولكنه يعلمنا أن الإنسان يستطيع أن يعيش هذا الخيال حقيقة على غرار الأطفال الذين يبنون بيوت أحلامهم من الورق، ومن هنا فإن القسم الذي صدر به البيت قسم غير حائث، وليس من قبيل المبالغة، فمن يحمل فوق عينه عدسة مكبرة لا يخضع لقانون الأضداد، بل يتحرر من كل الأبعاد، لقد ألغى العالم ببساطة، فهو عين جديدة تستعيد الشباب، والطفولة التي تضخم الأشياء، وإننا توقفنا عند هذه الصورة بعمق لنشكف عن هوى عميق في نفس الشاعر نزار قباني تجاه المدينة، بحيث خلق لنفسه عالم الألفة والانسجام المتجذر في النفس بشكل فني يفوق كثيرا مجرد تعاطي الأساء في ثنايا الشعر.

وفي «طوق الياسمين» من نفس الديوان (٣٢٣-٢٢٦) يسقط الرجل المدني في حب امرأة عصرية، ويهدي إليها طوق الياسمين ويعيش معها لحظات ارتداء ملابسها استعدادا للسهرة، وتطلب منه أن يشترك في اختيار ما تلبس، فتزيد من اعتقاده أنها تحبه، وفي المساء يراها في حانة صغرى تنكسر في رقصها على زنود المعجبين، ويكتشف حقيقة الرهيم الذي سقط فيه، ولو كان الأمر كذلك فقط لكان بالإمكان أن يللم جراحه ويخجها عن نفسه وعنهما، ولكن طوق الياسمين، مركز التكثيف، يسقط فوق الأرض جثة هامدة، تدفعه جموع الراقصين، وبكل الامتخاف والمهانة تمنع فارسها من التقاطه مقهقهة: «لا شيء يستدعي انحناءك، ذلك طوق الياسمين».

الرحلة التي قطعها «طوق الياسمين» من لحظة هبوطه فكرة في رأس

العاشق ، فانتقاله من محل الزهور إلى حجرة الزينة في بيت العشيقة العصرية ، ثم إلى الحانة ، فرقصها مع الآخرين ، فسقوط الطوق تحت الأقدام ، فمحاولة لإنقاذه ، فكف عن هذه المحاولة ، هي رحلة المشاعر في خط وهمي لا علاقة له بالحقيقة ، إذ المرأة لا تدري عنه شيئا .

إن الحنية في اكتشاف الحقيقة هنا كاستشاف الحنية عند حجازي في «قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء» - أبريل ١٩٥٧ - ، والفرق بين الشاعرين في الإطار الذي اختاره كل منهما ، وفي لغة الأداء من جهة ثانية ، فنزار كان أقرب إلى الواقع في لغته ، بينما كانت المسحة الرومانسية غالبة عند حجازي ومن جهة ثالثة كان نزار في لغة الوصف يعتمد الإشارة المحايدة للمدينة ، فلم يوظفها في بعد اجتماعي أو سياسي ، في حين كان هدف حجازي الرئيسي من القصيدة ذا رؤية اجتماعية محددة . فنزار إذن كان يلتقط مفردة من مفردات المدينة وينقلها إلينا دون تأويل ، مما يشعر بأنه واحد من الشعراء المعاصرين الذين يتبعون صور المدينة في مشاهدتها كما هي ، حتى يمكن أن يقال إنه شاعر المدينة العصرية ، وإن كانت رؤيته من زاوية محدودة ، هي المرأة في طبقتها الأرستقراطية بشكل عام .

وربما كانت قصيدة «وجودية» في نفس الديوان (الأعمال الكاملة ٣٣٠) تلقى ضوءاً آخر على امرأة «مدنية» تتعشق الحياة في شكلها الغربي ، الوجودي تحديداً حيث : الخف ، والحق ، وقصة الشعر ، والكيس ، والبيشة : مغارة التابو ، موسيقى الجاز ، امرأة رمادية اللون والسماء الباريسيين ، ويبدو روحها الوجودي في حيويتها وحريتها من القيود :

كانت وجودية

لأنها إنسانة حية

تريد أن تختار ما تراه

تريد أن تمرق الحياة

من حبها الحياة

وكما كان الرجل ضحية المرأة، فالأمر معكوس في بعض القصائد الأخرى :
«رسالة من سيدة حاقدة» و «حبلى» و «أوعية الصديد» و «إلى أجيّة» وكلها
من نفس الديوان، وكلها تكشف عن سقوط المرأة ضحية الرجل في عالم المدينة
المعاصر، والقصد من تتبعها هنا إنما هو لبيان استقبال الشاعر لصور الحياة في
المدينة، والإقبال عليها، بعيداً عن النفور والصدمات التي تعرض لها الشعراء
في استقبالهم للمدينة حتى ليتمكن القول إن نزاراً لم يمر بالمرحلة الرومانسية في
علاقته بالمدينة، وأكثر من ذلك، لم يدخل في جدلية المدينة، وإنما بدأ علاقته
بكل مشاعر الحساس والإقبال النهم على حياة المدينة، وعاشها بالطول
والعرض، ولم يرفض المدينة، أو لم يشتجر معها إلّا في زاوية الحضارة
في المستوى الفكري، على ما سنبينه فيما بعد، ولكن الشاعر بعد أن يتجاوز
معركته مع الشعراء والنقاد حول الشكل الحضاري للأمة العربية يعود إلى
اعتناق المدينة، وحتى في خصوصته مع المدينة العربية في شكلها الحضاري
ينطلق من رؤية تخلفها عن السياق العالمي، فهو هنا أيضاً يدعو إلى الأخذ
بأسباب التقدم والتطور والتحرر، أي أنه يعانق المدينة إلى أقصى حد ممكن.

ـ وعلى الصعيد الفني، حين يكون الشاعر مؤتلفاً مع معطيات المدينة،
فإن هذا الانسجام ينعكس على إبداع الشاعر، ومثال لهذا التجاوب نراه في
إفادة التشكيل في الشعر الحديث من روح العصر، فهذا نزار قباني يوظف
الموسيقى التصويرية على مدار قصيدته «سامبا»، التي نشرها في ديوان خاص
عام ١٩٤٩م، وقد أخذت الموسيقى في القصيدة شكلين :

الشكل الأول في عدد التفعيلات لكل وحدة من وحدات القصيدة،
بحيث تمثل التفعيلات المكونة للوحدة عدداً مماثلاً لخطوات الوحدة في
الرقصة، فالبيت الأول يتكون من تفعيلة واحدة ذات قافية، والبيت الثاني من
تفعيلتين بقافية أخرى، والبيت الثالث تفعيلتان بنفس القافية في البيت
الثاني، أما البيت الرابع فهو على غرار البيت الأول من تفعيلة واحدة ويتحد
معه في القافية، أي أن الوحدة مكونة من أربعة أسطر، يتناثر فيها عدد

التفاعيل وحرف القافية في البيتين الأول والأخير، كما يتماثل العدد والقافية في البيتين الثاني والثالث، وتكون هذه الوحدة نموذجاً تسير عليه القصيدة في جميع وحداتها على هذا الشكل :

تلك سامبا

نقلة ثم انحناءة

فالمصاييح المضاءة

تتصبي

وفي الوحدة الأخيرة من القصيدة يتغير الأمر قليلاً، بحيث يكون التماثل فيها جارياً بين البيتين : الأول والثالث، وبين البيتين الثاني والرابع، ويكون هذا التغير إيداناً بنهاية القصيدة، هكذا :

لورقصنا

ليلنا حتى التلاشي

وحملنا

كجنازات الفراش

والشكل الثاني من الموسيقى التصويرية يكمن في اختيار ألفاظ «توازن» موسيقاها حجم موصوفاتها، باعتبارها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية، ذات الأصوات الحركية، وتتعاون هذه الأصوات مجتمعة مع الوزن الخارجي وحركات القافية لتعطي لنا في النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالي، ومثيراته الحسية» (١٥).

الحضارة في المستوى الفكري :

ومناقشة الحضارة في مستواها الفكري، يرتفع بالقضية المطروحة حول المدينة، ويعطيها بعدها الفلسفي رفضاً وقبولاً، والقضية في هذا المستوى قضية كشف وإرتياد، وتنعطف بالمجتمع انعطافات حادة، فإما أن نكون أو لا نكون .

وكما نفعل في اتجاهاتنا الاجتماعية من الاستعانة بمنجزات الحضارة في ذروة تألقها، من غير إهمال لتراثنا في صنع حياتنا المعاصرة - وهو الأمر الذي عانينا منه منذ بدايات القرن العشرين، حيث نجحنا إلى حد كبير في الانتقال من القرون الوسطى إلى حضارة هذا القرن، وذلك في الجانب المادي للإنسان العربي - علينا أن نفعل ذلك فيما لم نوفق إليه من حياتنا الفكرية، حيث مازلنا نعاني من تمزق روحي عميق في هذا الميدان، فلدينا انشطار عميق بين الفن والنقد، وغياب لرؤيا شاملة للفنون ككل، وهناك فجوة عميقة بين النص والجمهور، «وفي هذا التمزق الحضاري ظهر الشعر العربي الحديث وكأنه لقيط تربي في ملجأ الأيتام، أصيب كثير من أبنائه بمركبات النقص إزاء المواليد الشرعيين في أوروبا وأخيراً جذا بدأ النقد الحديث يلتفت إلى هذه الحركة بعد أن نمت وترعرعت، وارتفعت أرقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة»^(١٦).

وإذا كان مفهوم الحداثة في الشعر الجديد مفهوما حضارياً، فإن ذلك يعني أولاً أن الشعر صياغة الجمالية الصحيحة للإنسان، ليس فقط في همومه العاطفية، أو احتياجاته الاجتماعية، أو أزماته النفسية، وإنها هو صياغة للثورة الحضارية المعاصرة، كما يعني أنه ليس واجهة سياسية، أو لافتة أيديولوجية، وإنها هو العنصر الجمالي الذي يتسق مع مسارنا الحضاري دون شذوذ، ومن الإنسان والحضارة يكون مفهوم الحداثة الشعرية حضارياً، ومن ثم يكون تقييم الشعر مبنياً على تفعيل الإنسان العربي وحضارته داخل القصيدة، حتى نكتشف المستوى الجمالي في العناصر الحضارية والقيم الإنسانية التي سمت إليها تفاعلات الصراع في الخلق الشعري البناء، ومن هنا تزداد الرؤية الحضارية عمقاً، ومن خلال هذا الفهم نحاول الدخول إلى بعض المعالجات الحضارية كما ظهرت في شعر المدينة، مع إبراز بعض وسائل التعبير في هذه المعالجات.

ويكفينا هنا أن نبرز الغربية الفكرية في المستوى الحضاري من خلال الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي، وعلاقة غريب البياتي بنماذج الاغتراب المعاصرة عند الوجوديين، ثم نعالج وضعنا الحضاري المتخلف عن نظيره الغربي كما يراه نزار قباني، وننتهي إلى درامية الموضوع في القصيدة المعاصرة في نموذج للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي.

- إن غربة الشاعر هنا غربة فكرية، وهي غير تلك الغربية التي رأيناها سلفاً في المرحلة الرومانسية، والفارق بين الغربيتين أن الشاعر في الغربية الرومانسية حالم هارب لأن غربته غربة روحية، ولكن شاعر هذه المرحلة يعيش غربة فكرية، ولذلك فهو لا يعلم ولا يهرب، وإنما يواجه الواقع بشيء غير قليل من الصمود، وبقدر غير قليل من المعاناة، انطلاقاً من إدراك موقفه من إطار المجموع، وليس الموقف الرومانسي الفردي، ومن خلال هذه الغربية الفكرية برز نموذج البطل الناقم الذي تقع عليه مسؤولية التغيير العالمي، هذا الإنسان المرهق المعاني في عالم الحتميات، يملك صورة ثقافية عن الحرية، وواقعه يملك أكبر قدر من المقاومة ضد إرادته، فالمجتمع الحديث يتطور نحو حياة جماعية تضيق دائرة النشاط الفردي والحرية الفردية، فلا مجال لتمجيد الفرد كما كانت الحال في الرومانسية، ثم جاء فرويد وقلل من تمجيد العقل، فالجانب المعقول أقل بكثير من غير المعقول في حياة الإنسان، وبذلك انهار الركنان الأساسيان في حضارة قامت على الفردية والعقل، ومع ذلك فإن بطل الاغتراب الفكري لم يقع بعد على فلسفة هادية في معترك الفكر المتصارع في العالم، بعد أن طوى التطور التكنولوجي المسافات، فكانت ثقافة الشاعر تقود تطلعاته إلى البعيد، في الوقت الذي يشده فيه مجتمعه المتخلف إلى الورا، والنتيجة مزيد من التمزق^(١٧).

فالطابع العام لبطل المرحلة هو الحزن، ولكنه حزن من نوع آخر، أشبه بحزن المسيح الذي يدفع حياته ثمناً ليخلف دعوة، حزن بروميثيوس الذي يسرق النار

من الآلهة ويوح بسرهما إلى البشرية ليتطور بها من العصر النبائي، ويتحمل العذاب في سبيل ذلك، فلا بد من التضحية في المجتمع النامي، فالثورة العلمية وسعت الشقة بينه وبين الدول المتقدمة، اقتصاديا واجتماعيا.

وبعيدا عن مقارنة غريب البياتي بغريب «أليز كامو» بناء على انفصال بالروح الوجودي، أو مقارنته بغريب «سارتر» لأن غربة البياتي غربة ميتافيزيقية وليست ذاتية بسبب نظرة الآخرين، بعيدا عن هذا وذاك نرى أن البياتي في هذه المرحلة كان يبحث عن هويته الفنية، ويتحسس طريقه في الخلاص من الشكل الرومانسي الذي مازال عالقا به، وما دوران الألفاظ الوجودية في قصيدته هذه سوى شكل للتخلص من مرحلة ويبحث عن بديل بين ثقافة العصر، والوجودية بعض المناخات التي ارتادها الشاعر، فاستوحى بعض ألفاظها عناوين على براءته من الشكل الرومانسي، فهي ليست نابذة من بناء فلسفي كما هو الشأن في نتاج «كامو» و«سارتر» حتى تكون المقارنة واردة، ولعل عنوان القصيدة يحمل في دوائه هذا المعنى، فهو إذا كان يعني استمرارية السفر دون حقائق لأنه لا يملك أدوات الحياة اليومية، أو لأن الشعور بعدم الاستقرار في مكان يحمله على التخفف من أعباء السفر بترك مقولاته، فهو يعني الأهم من كل ذلك، وهو فراغه من مملكة الفكر وحقائب الفلسفة، وهي التي تمنحه وجهه وتاريخه ومكانه، أي تمنحه هويته، وفي اعتقادنا أن هذا المستوى هو ما يجب أن يكون مقصد الشاعر في قصيدته «مسافر بلا حقائق».

والغربة الفكرية في المستوى الحضاري أشد عند البياتي في ديوانه «سفر الفقر والثروة»، فهو وإن كان في هذا الديوان قد وجد بعض الخيوط الثورية البديلة لاغترابه الذي يعانيه، فبعض مدنه تحمل الطابع الفكري، فهو حين يلبس قناع أبي العلاء المعري يتحمل أهوال العذاب لمخاض قاس وقلق في ميلاد متعسر يخيم عليه شبح الموت:

معة النعمان يا حديقة الذهب
الصيف جاء وذهب
وأنت تضحكين
لاهية بالرمل تلعبين
حط على شرفتك الغراب
وارتحل الأحباب
تفرقوا قبائل
وجفت الخيائل
وما جرت مع الضحى العنادل
لم يبق إلا الموت في الأطلال والهاكل
وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب
وتملأ الأكواب
ويبعث المغنى
فأه ثم أه يا صبايتي وحزني!

وملمح الحضارة في المستوى الفكري واضح ، فليست معة النعمان إلا مركزا للثقافة العربية التي دارت الدنيا من حولها ، ولم يتبق لنا منه إلا الأطلال ، ومع ذلك فالياس ليس مطلقا ، فسيدور الزمن دورته ، وبعد ألف عام - هي الفراق بيننا وبين المعري أي في زماننا هذا - ستنضج الأعناب ، وتملأ الأكواب ، ويعود الشعراء إلى الغناء من جديد ، مؤتلفين مع الإنسانية في ثقافتها ، بدلا من الاغتراب فيها ، « فالغربة الفكرية هنا ليست غربة الشاعر وحده ، وإن كان الشاعر المثقف أكثر إحساسا بها ، إنها غربتنا جميعا بثقافتنا ونحلفنا عن الثقافة الإنسانية العالمية » (١٨) .

وإذا كانت المدينة الغربية هي التي تمثل الحضارة المحاصرة ، فإن البياتي يأخذ منها موقفا عدائيا ، فهي تصعقه وتستثير نغمته ، ورفضه للمدينة في هذه

الحال رفض للحضارة ، وعلامة هذا الرفض قصيدته «المدينة» من ديوان «عيون
الكلاب الميتة» :

وعندما تعرت المدينة .
رأيت في عيونها الحزينة
مبازل الساسة واللصوص والبيادق
رأيت في عيونها : المشانق
تنصب والسجون والمحارق
رأيت في عيونها : الإنسان
يلصق مثل طابع البريد
في أيما شيء
رأيت : الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقديد
رأيت في عيونها : الطفولة اليتيمة
ضائعة ، تبحث في المزابل
عن عظمة ، عن قمر يموت فوق جثث المنازل
رأيت : إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن
وقطع النقود والمداخن
مجللا بالحزن والسواد
مكبلا يصبق في عيونه الشرطي واللوطي والقواد
رأيت في عيونها الحزينة :
حدائق الرماد
غارقة في الظل والسكينة
وعندما غطى المساء عربها
وخيم الصمت على بيوتها العمياء

تأوهت ، وإبتسمت رغم شحوب الداء
وأشرقت عيونها السوداء بالطيبة والصفاء

ولا يستطيع الدارس لهذه القصيدة أن يحدد هوية المدينة هنا إن كانت شرقية
أو غربية ، وإنما هي مدينة فقط ، لكنها رمز للحضارة ، وهذا موقفه من
الحضارة في مستواها الفكري الذي أدى إلى امتهان الإنسان .

- ومن خلال عالم المرأة الذي كان نزار قباني يتخصص فيه ينحو الشاعر
باللائمة على الشكل الحضاري الذي تعيشه الأمة العربية ، وتأخذ المدينة
الشرقية في هذا المسار طابعاً عجافاً للحضارة في المستوى الفكري ، وسنركز على
ديوانه «يوميات امرأة لا مبالية» الذي أرخه الشاعر بعام ١٩٦٨ م ، لأنه منذ
هذه المجموعة يأخذ الشاعر موقفاً عدائياً من المدينة الشرقية ، ولأن هذه
المجموعة الشعرية تعتبر جماع فكر الشاعر في الشكل الحضاري الذي تعيشه
الأمة ، وهو شكل موبوء كما يراه الشاعر ، كما تأخذ ديواناً آخر هو ديوان «الحب
لا يقف على الضوء الأحمر» عام ١٩٨٣ م ، لأنه من تمام الصورة في فترة متأخرة
من حياة الشاعر الفنية .

يقدم الشاعر المجموعة الأولى بأبيات يدعو فيها المرأة إلى الثورة على
وضعها المهيّن :

ثوري على شرق السبايا . . والتكايا . . والبخور
ثوري على التاريخ ، وانتصري على الوهم الكبير

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٧٤]

لاترهمي أحدا . فإن الشمس مقبرة النور
ثوري على شرق يراك وليمة فوق السرير

وتأخذ المرأة في الاستجابة للثورة ، ويلفت النظر في هذه الثورة ورود صور
لأماكن مفزعة :

«إذا كسرتُ القمقم المسدود من عصور
إذا نزعْتُ خاتم الرصاص عن ضميري
إذا أنا هربت من أقبية الحرير في القصور
إذا عمردت على موتي . . على قبري . . على جذوري
والمسلخ الكبير»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٧٨]

«أنا بمحارقي السوداء ضوء الشمس يوجمني»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٨٧]

«أيا مدن التواييت الرخامية»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٩٥]

وتذكر المرأة اللامبالية أختها التي هي :

«مثل ذبابة حيرى

وتقبع في محارمها كنهر لم يجد مجرى»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٦٢٤]

«وبيت كل من فيه يعاديني ويكرهني

نوافذه، ستائره

تراب الأرض يكرهني

أدق بقبضتي الأبواب والأبواب ترفضني

بظفري أحفر الجدران أجلد لها وتجلدني

أنا في منزل الموتى»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٨٨]

وبمجرد النظر في هذه الأماكن يمكن الوقوف على عالم المرأة الشرقية، إن هذه الأماكن تشترك في الظلمة والانغلاق، كما تشترك في الموت الصريح أو المعنوي، والشعور السائد هو الضيق والاختناق، يؤدي إلى رغبة أكيدة في تحطيم المكان والخروج منه إلى عالم الضوء، عالم الحياة، وتحطيم المكان يعني الثورة على المجتمع في شكله الحضاري المتخلف، فالقبر والتواييت يعنيان الموت، والمسلخ موت مصحوب بأقصى أنواع التعذيب، وأسطورية القمم تغلغل إمكانات المارد، والأقية مرتبطة بالخوف والعفاريات في تصورات الطفولة كما ترتبط بالمهملات وما لاحاجة إليه والمترك لغبار الزمن، والمحارة مكان ذو وجهين: فهو حماية من عوادي الطبيعة حتى يقوى الكائن الحي على المواجهة، ولكن الشاعر لم يراع منها إلا أنها سوداء مقابل ضوء الشمس، أو مجرد انفلاقها على الكائن الحي ضد الحياة، فالشاعر قلب عبقرية المكان في المحارة، ولذا فإن استخدامها بنفس المعنى مع التواييت والقبر والمسلخ يكون أضعف في السياق، إذ الأصل فيها الحماية، وهو المعنى الذي خلقت له وأخذت من أجله مكانها بين المخلوقات الحية، والذي قيل في المحارة يقال في البيت والنوافذ والستائر والأبواب.

ثم تأخذ اللامبالية في رصد الصور المتخلفة لمجتمعها ونظرتة إليها، وسوف تترك صور التخلف للبعد الاجتماعي، وننتقل إلى الثورة على هذا الوضع المتخلف في ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» من خلال القصيدة التي تحمل نفس العنوان، وذلك لأن الثورة على البعد الاجتماعي لم تكن مقصورة على النظر إلى المرأة، وإنما كانت أكثر شمولاً.

وبداية لأبد من توضيح الدلالة للضوء الأحمر، فهو من منجزات المدينة، وكثير استخدامه ضد حركة السير والاندفاع للأمام، فالإشارة الحمراء في الشوارع لتنظيم المرور، تعني توقف السيارات أو المشاة عن العبور، ومخالفتها تعني بالتالي تجاوز قانون السير والاصطدام بالحركة العامة المعترضة، ثم الوقوع

تحت طائلة القانون، والضوء الأحمر على مكتب المدير ورئيس مجلس الإدارة والوزير أو أي مسؤول يعني عدم الدخول، فهو توقف - إلى حين - للحركة في قضاء الحاجات وإنجاز العمل من جهة القادم والراغب في الدخول، والوقوف على إشارة المرور الحمراء إلزام للجميع لا يستثنى منه إلا حالات الضرورة القصوى والأخطار العامة مثل سيارات الإسعاف وعربات إطفاء الحريق. هذه هي الدلالة المدنية للوقوف على الإشارة الحمراء وعدم تجاوزها، والاستثناء في التجاوز.

يلتقط الشاعر من مجتمع المدينة هذا الاستحداث ويوظفه في الشعر توظيفاً جيداً، فهو لم يستخدمه ليقال إنه شاعر محدث، وإنما أدخل التعبير في بنية العمل الفني بإحكام، واستغل الدلالة في المنع وعدم التجاوز في بناء فكري يدعو إلى الثورة والخروج على القوانين والأعراف البالية التي هي ضد الحياة، وضد الحضارة.

في المقطع الأول يقف الضوء الأحمر ضد العقل ويمنعه من التفكير والكلام أو الجدل في مختلف العلوم، وعليه أن يظل واقفاً في جموده وركوده:

لا تفكر أبداً . . فالضوء أحمر

لا تجادل في نصوص الفقه . . أو في النحو . . أو في الصرف . .

أو في الشعر . . أو في النثر . .

إن العقل ملعون، ومكروه، ومنكر

والمقطع الثاني يمنع الضوء الأحمر من الحب والجنس، ويدعو إلى السرية والأمية وعدم التجاوز إلى الكتابة فجرمها يفوق سائر الجرائم.

والمقطع الثالث يحذر من التجاوز في العمل السياسي لأن سيف القمع وزوار الفجر - الذين يمثلون الضوء الأحمر - مبهوثون في كل مكان.

والرابع تعميق للأمية والجهالة، فالقمع الفكري للحرية بالمرصاد:

لا تظال ع كئبا فف النقد أو فف الفلسفة

إن زوارك عئد الفجر

مزرعون مثل السوس فف كل رفوف المكتبة

أبق فف برملك المملوء نملا . . وعموضا . . وقفامة

أبق من رءلك مشنوقا إلى يوم القفامة

أبق من صوئك . . مشنوقا إلى يوم القفامة

أبق من عقلك . . مشنوقا إلى يوم القفامة

أبق فف البرمل . . عئى لا ترى

وجه هءف الأمة المءتعبة

ويعوء المقطع الخامس إلى الضوء الأحمر فف العمل السفاسف ، والسافس
والسابع إلى الاقءصاء المرءبط بالسفاسة ، وبقفة القصففة من المقطع الثامن إلى
الثافف عشر ففعامل مع الحضارة فف المسئوى الفكرف .

الثامن فرصد نظفة المسءمع الدولف إلى العربف نظفة جارعة فذكر بها كنا
نسمعه من لافتاف فكتب على الأماكن السفاحفة ففمنء ءءول العرب إليها :

لا تسافر بعجواز عربف

لا تسافر مرة أخرى لأوروباف

فأوروباف - كما فعلم - ضافء بعءمف السفهاء

أفها المنبوء . . والمشبوه . . والمطرود من كل الحرفاء

أفها الءفك الطعمف الكبرفاء

أفها المءئول من هفر فئال

أفها المءبوء من هفر ءماء

لا تسافر لبلاد الله . .

إن الله لا فرضى لقاء الجبناء

وفسمر المقطع الفاسع فف فعمفء الصورة للعربف فف العالم الغربف :

لا تسافر بجواز عربي
وانتظر كالجرذ في كل المطارات
فإن الضوء أحمر
لا تنقل باللغة الفصحى . . أنا مروان . . أو عدنان . . أو سبحانه
للبناتة الشقراء في (هارودز)
إن الاسم لا يعني لها شيئا . .
وقارمحك - يا مولاي - تاريخ مزور

ويفجر في المقطع العاشر من عبارة «الشقراء في هارودز» حتى نسمع أكثر
فيسمي الأجنيبات في مقابل الأسماء العربية في المقطع السابق منميا صورة
المغامرة الكابية :

لا تفاخر ببطولاتك في (الليدو)
فسوزان . . وجانين . . وكولويت . . وآلاف الفرنسيات
لم يقرأن يوما قصة الزير وعنتر
يا صديقي . . أنت تبدو مضحكا في ليل باريس
فعد فورا إلى الفندق . . إن الضوء أحمر

وإذا كان الضوء الأحمر يقف في وجه العربي عند المجتمعات الأوروبية
فنفس الضوء في الأحياء العربية حيث الاستغلال والنهب وكذب الأسطورة
العربية في الجود والكرم ، التي يرمز إليها حاتم الطائي :

لا تسافر بجواز عربي بين أحياء العرب
فهم من أجل قرش يقتلونك
وهم - حين يجوعون مساء - يأكلونك
لا تكن ضيفا على حاتم طيء . . فهو كذاب . . ونصاب
فلا تخدعك آلاف الجوارى . . وصناديق الذهب

والمقطع الثاني عشر والأخير يقضي على البقية الباقية في الصورة العربية ، فإذا حرم عليه الخروج والتجاوز إلى الخارج ، وإذا حرم عليه التنقل بين البلدان العربية ، بقي أن يحرم من التجوال في الشارع ، وعليه أن يحدد إقامته في بيته لا يغادره :

ياصديقي . . لا تسر وحدك ليلا

بين أنياب العرب

أنت في بيتك محلود الإقامة

أنت في قومك مجهول النسب

ياصديقي . .

رحم الله العرب

وتعتبر «فاطمة» في جميع القصائد التي وردت في ديوان «الحب لا يقف على الضموء الأحمر» رمزا للثورة على الصورة الحضارية التي تعيشها المرأة العربية ، وتجاوزا لكل العادات والتقاليد والأعراف المزمنة عبر التاريخ العربي الطويل . . . وحديث الحضارة حين ينتقل إلى المستوى الفني ، يتخلق منه طراز من الجدلية بين الشاعر والحياة ، وبالتالي تتولد من هذه الجدلية ثنائية : الذات / الموضوع ، وهي إحدى مفردات لغة التضاد ، التي هي مظهر لانشطار الشاعر في عالم المدينة ، نرى هذه الجدلية بما يتولد عنها في قصيدة «ليس لنا» من ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي ، تقول القصيدة :

اخضرت الأشجار

واحمرت الأزهار فوق خضرة الأسوار

وجاءنا ريح من الصحراء حار

وهرت البنت ذراعها

فبصت العيون من تحت الجفون

وارتعشت أهدابها

ثم تراخت في انكسار

.....

كان المريض راقدًا، يبكي على الصليب
حين أطل رأس غصن من حديد النافذة
ثم انفلت!

.....

كان المغني ذائبًا في أغنية
تذاع دائيًا
وربما كان المغني نائمًا
بيننا تذاع
لكنها تحكي عن انتظاره تحت المطر
تقول إنه سيبقى عمره، ينتظر القمر!

.....

كان الطريق مشمسًا، إلا مواطئ الشجر
حيث انحنى الأطفال يجمعون ساقط الزهر
وثم عصفور على غصن بعيد يرسل الصفير
والناس موكب يسير صامتًا، بجانب الجدار
يضيقون العين في وجه الهجير
وأقبلت سيارة تمشي على مهل
مذيعاتها مازال يشتكي الهوى
أما أنا . . فكنت أشكو الجوع
في - طلع الربيع!

كما هو واضح تتكون القصيدة من أربعة مقاطع، يجمع بينها أنها مواقف
جزئية مشتقة مباشرة إما من الواقع المعائن أو من الواقع النفسي، وأنها تبرز
التناقض بين الذات والموضوع، وقد تبدو ثنائية: الذات/ الموضوع، غير

واضحة، حيث إن ذات الشاعر لم تظهر إلا في آخر القصيدة، وما عدا ذلك فهي غير موجودة، ولكن بالتأمل نجد ذات الشاعر مبشوة في المشاهدة المختارة، من خلال الإنسان الذي «يعاين الأشياء ويعايشها، ويتلمس موضعه منها، الإنسان الذي يتلمس ذاته بالعالم الموضوعي»^(١٩).

ففي المشهد الأول كان الشاعر نفسه هو الذي انفتح على جمال الطبيعة في موسم الربيع المشرق عبر اخضرار الأشجار واحمرار الأزهار، ونفحات الريح الحارة، التي حركت دماء «البنت»، فاستجابت لرغبة الحياة، وكشفت عن ذراعها، كما كشفت الطبيعة مفاتها، وتحركت بالتالي «العيون» لترود مواطن الفتنة والجمال، إن هذه العيون هي عيون الشاعر، وهي عيون كلية، يمنعها عن النظر والاستمتاع مانع، فسرعان ما تترأخى في انكسار.

وفي المقطع الثاني نرى - بتركيز شديد حي - مريضاً معذباً قعيداً خلف القضبان، والحياة تنفجر في الطبيعة خارج النافذة، تطل إليه برأسها ممثلة في رأس غصن، كأمل يربط المريض بالحياة، في مشهد يجمع بين التقيض: الذات والموضوع، وهذا المريض هو نفس الشاعر، منعه عن الحياة مانع، فسرعان ما ينقلت غصن الأمل بمجرد أن يدلف إلى الداخل.

الموضوع يتكرر في المقطع الثالث في صورة المغني الهرم، الذي ذاب هيأما، وكتب أغنية لمحبوبته، يحكي عن انتظاره لها تحت المطر، والمدياع يردد أغنيته بينا المغني الهيمان يغط في نومه، لا يعرف شيئاً عن المطر ولا الانتظار تحته، في نوع من الانشطار بين الكلمة والواقع، فتكون الكلمة خالية من الصدق، لا تصيد لها من الحقيقة، هذا المغني الهرم مبثوث في الناس، والشاعر - هذه المرة - واحد من هؤلاء الناس، فتكون ذات الشاعر قد أصبحت جزءاً من الموضوع قيد التأمل.

ويطل الشاعر في المقطع الأخير صراحة، وهو مشهد يستفيد من المقطعين الأول والثاني ويطور المشهد في المقطع الثالث، فقد استوت دلائل الربيع في

الثمر الساقط يلتقطه الأطفال ، مع الحر اللافح ، ورأينا السيارة ومذيعاتها يذيع أغنية الهرم المتيم ولا يتعاطف الشاعر مع أي من هذا ، فقد منعه من هذا التعاطف مانع ، هو الجوع ، الذي يتناقض مع الربيع بما يدل عليه من خير وامتلاء ، الجوع بمستواه الحقيقي ، وعلى المستوى العاطفي في توهج النفس وتفتح العواطف ، فالشاعر إنسان يعاني من الجوع في موسم الخصوبة .

ليكن الربيع والعالم الخارجي حقيقة ، ولكن ما قيمته وداخل الإنسان فقير مجذب ؟ ما قيمة الحياة المتفجرة في الخارج مادام الإنسان قعيدا عاجزا ؟ وما قيمة الجمال والعيون مرتعشة الأهداب ؟ إنها نسبية الحقائق التي قررها «أفلوطين» منذ زمن بعيد (٢٠) .

«وكل هذه مواقف درامية من الطراز الأول ، وهي في الوقت نفسه قطع من الحياة ، منتزعة منها مباشرة ، وليست مواقف عقلية يوجهها تفكير سابق ، ولكل هذه المواقف مغزى ودلالة من غير شك ، يتأكد من خلال الموقف بعد الموقف ، لكن الشاعر لم يطفرف إلى هذا المغزى مباشرة بل لم يجازف بتسجيله ، وكان في وسعه أن يعبر عنه في سطر أو سطرين ، أو في مقطع أخير من القصيدة ، بحيث يكون هذا المقطع تنويجا لتفصيلات التجربة . وكثير من قصائد الشعر الحديث تتبع هذا المنهج ، فتقول كل شيء عن التجربة ، وتصوغ آخر الأمر مغزاها . لكن الشاعر لم يشأ هنا أن يتزوج تجربته بصياغة مغزى لها ، لأن مغزى أي دراما هو مغزى جدي كذلك ، شأن مغزى الحياة نفسها ، فليكن المغزى إذن متضمنا في التجربة ، وليبق كذلك ، فربما كان هذا المنهج من جهة الفن أفضل ، حتى لا تفقد القصيدة تأثيرها الدرامي في القارىء» (٢١) .

الهوامش

- ١- ألدوفان إيك: بعض التعليقات على منعطف حافل بالدلالة (معنى المدينة، ص ٢٣٢، ٢٣٣).
 - ٢- أندريه نوشي: المدينة في شعر زماننا (الإنسان والمدينة في العالم) ص ٢١٣.
 - وانظر د. علي جمفر العلاق، مجلة الأقلام، السابق، ص ٤٦.
 - ٣- د. عبدالقادر القط: في الأدب العربي الحديث، ص ١٠٤.
 - ٤- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٤٣.
 - ٥- فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص ٤٩.
 - ٦- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٤٦، ٣٤٧.
 - ٧- د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٢، ١٣٣.
 - ٨- أحمد عبدالمعطي حجازي: تروبادور: مرثية العمر الجميل (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٥٩٥، ٥٩٨).
 - ٩- أحمد عبدالمعطي حجازي: نوبة رجوع: مرثية العمر الجميل (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٥٢٣).
 - ١٠- م. ل. روز نتال: الشعر والحياة العامة، ص ٧٥.
 - ١١- ألدوفان إيك: معجزة اعتدال (معنى المدينة، ص ١٨٩).
 - ١٢- د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ١٦٤. وفي «موال شامي في الحنين» للشاعر السوري شوقي بغداد، يلتقط من نثار الحياة في المدينة، ويصوغ منه صورة حميمة إلى قلبه، ودمشق بمدوح عدوان الشاعر السوري أيضا، مصدر للتفاؤل معا، يقول في قصيدة «هذا هو الحب»:
- أنا في دمشق التي تبت فيها، وضيئت أمتعتي وفناتي
فقدت بضوضائها قدرتي أن أحب
وبجراحة طفل على الضحك
وحدي تماويت استقبال الموت
ثم يتحول وجه دمشق إلى شكل مشرق بالأمل، عندما تتجدد الأمة، وتغلو دمشق مرآة:
أقول: ابتدي، ونجراً على الضحك، هذا زمان جديد
أتجدد فيك، وأبصر وجه دمشق التي تتجدد
بين يدي مصابيحها ضحك
حين جاء وجهك [واضح أن هنا خلا موسيقيا]
صار الرصيف كفصن يضم الرجال
حينما جئتني نادمتني العيون الغريبة
فالمدينة تتحول بتحويلات الأمة، والشاعر تابع ومرتبطة بقانون التحولات هو الآخر، انظر، حنا عبود:
التحل البري والعسل المر، ص ١٥٦، ١٥٧

- ١٣- محمد إبراهيم أبو سنة : غزاة مدينتنا، مجلة حوار، عدد مارس وإبريل ١٩٦٦م، وانظر د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٤٥، ٣٤٦.
- ١٤- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص ٣٧.
- ١٥- د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص ٢٨٢.
- ١٦- غالي شكوي: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص ١٣١. وانظر، ص ١١٦، ١١٧.
- ١٧- انظر د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٢، ١٣٥، وما أشار إليه من مراجع.
- ١٨- د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ص ١٤١.
- ١٩- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ٣٢١.
- ٢٠- نفسه، ص ٣١٩.
- ٢١- نفسه، ص ٣٢١، ٣٢٢.



الفصل الثالث

المدينة : بعد اجتماعي

أولاً: المومس وشخصياتها الهامشية :

البغاء مفرز مديني ، والبغّي إحدى لعنات المدينة — إن لم تكن ألعنّها على الإطلاق — وهو موضوع خاض فيه كثيرون من الشعراء الغربيين في القرون الأخيرة ، وانعكس أثره على شعرائنا ، فتعامل معه كل منهم بلغته الخاصة ، وإن تلاقوا في كثير من جوانبه ، وهم في اتفاقهم واختلافهم مجتمعون على أن هذه اللعنة من إفرازات المدينة ، ويحتل حيزاً كبيراً في رصيدهم عليها ، يستوي في ذلك من كان من أبناء المدينة كنزار قباني ، الشاعر المترف ، أو كان فقيراً قروياً كالسياب وأمل دنقل .

ويحتفظ لنزار قباني بأفضلية سبق في هذا الموضوع ، بين شعراء الدراسة ، فقد أنهى ديوانه الأول « قالت لي السمراء » (١٩٤٤) بقصيدة « البغّي » ، وبعد عشر سنوات — على الأقل — كتب السياب مطولته « المومس العمياء » (١٩٥٤) ، وهو فارق زمني وافق أخطر المنعطفات في تاريخ الشعر العربي ، ثم رأيناها عند صلاح عبد الصبور ، وحجازي ، وأمل دنقل ، وسعدي يوسف ، بطرق مختلفة في التداول .

— بدأ نزار قباني قصيدة « البغّي » على ضوء قنديل البغّي الشاحب ، مصوراً قذارة الحي وبيوت البغايا التي وضعت عليها أساؤهن ، والمقهى ، والعجوز المرتبطة بالرديلة تدير بيت البغاء ، إلى سمسار اللحم البشري الذي يعرض البغايا على ذئاب البشر :

علقت في بسابها قنديلها
 نازف الشريان محقر الفتيلة
 في زقاق ضوأت أوكاره
 كل بيت فيه مأساة طويلة
 غرف ضيقة موبوءة
 وعساوين (الماري) و(جيلة)
 وبمقهى الحى حاك همم
 راح يجر أغانيه الدليلة
 وعجوز خلف نرجلنها
 عمرها أقدم من عمر الرذيلة
 إنها أمسرة البيت هنا
 تشتم الكسل وتسترضى المجولة
 وأمام الباب صعلوك هوى
 تافه الهيئة مسلوب الفضيلة
 يمرض اللحم على قاضمه
 مثلما يمرض سمسار خيوله
 «هله جاءت حديثا سيدي
 ناهداً ما زال في طور الطفولة»
 «أو إذا شئت . . فرافق هذه
 إنها أشهى من الخمسر الأصيلة»

وهو مدخل يعلن أننا لسنا أمام بغية واحدة، وإنما أمام مغبة مدني
 يمتن كرامة الإنسان، مما جعل الشاعر يثور ضد المدينة، متدخلًا في
 سير القصيدة :

أي رقي . . مثل أنثى تـرغمي
تحت شاريها بأوراق ضئيلة؟
قيمة الإنسان ما أحقرها
زعموه غاية . . وهو وسيلة

وفي هذا الاستفهام المتفلسف تلمح طيف الطبقة التي تملك أوراق النقد،
والتي تشتري بها قيمة الإنسان، بعبارة غير صافية، حيث لا نعرف على وجه
اليقين مرجع الضمير المفعول به الأول في «زعموه» فلا يمكن أن يكون المرجع
هو «أوراق» لأنها جمع تكسير، ولا المال المفهوم من الأوراق، فما هكذا تكون
اللغة، ولا يكون المرجع «قيمة» لأنها مؤنث، فيتعين أن يكون المرجع
«الإنسان» لأنه المنسجم مع الضمير إفراداً وتذكيراً، كما أنه أقرب مذكور، وهنا
ضبابية أن يكون الإنسان غاية أو وسيلة، ولا يتوصل إلى المعنى المقصود إلا
بتحديده بين احتمالات التعبير بتقديرات تناسب السياق .

وفي صور حسية منتزعة من الواقع المزري بشكل «فوتوغرافي» يعمق
الشاعر فلسفته السابقة :

لو ترى الردهة فيها اضطجعت
كل بنت كائفتاح الزهرة
نهدا منتظر جزّاره
صابر حتى يلاقى قدره
هذه المذبة السن . . هنا
ترقب الباب بعين حذرة
حسرت عن ركبة شاحجة
لوئها لون الحياة المنكرة
من سيأتي؟ من سيأتي معها؟
أي صعلوك حقير نكرة؟

وهناك انفردت واحــــدة
 عطرهما أرخص من أن أذكره
 حاجب بولغ في تخطيطه
 وطلاء كجدار المقبرة
 وفم متسع . . متسع
 كسلاف التينة المعتصرة
 الفضوليون من خلف الكوى
 أعين جائعة مستعصرة
 وشجار دائر في منــــزل
 وسكارى . . ونكات قــــدرة

في هذه الصورة الحسية الواقعية نرى تحولات المومس من زهرة متفتحة ، وصدر ناهد في انتظار قدرها بصبر مع جزائها ، ومصيرها مصير الأنخريات من مذهبة السن في لونها المنكر ، والثالثة التي تحاول التغلب على قبحها عبثاً بالتجميل ، كما نرى علاقات البغيّ بالإنسان الجزار الفضولي جائع العين ، السكران ، المتبدل في نكاته القذرة ، والصعلوك الحقيق ، ومع ذلك فهي في انتظاره ، لأن مصيرها مرتبط بإقباله عليها ، وهو العنصر الدرامي في مأساة البغيّ الذي أفاض فيه السياب بشكل أفضل ، وتكون خلاصة التحولات في «البغيّ» صرخة يوجهها نزار في وجه المجتمع ، باسمه وباسمنا ، ويوجهها باسم الإنسان في كل زمان ومكان ، لأن الضحية هي ضحية الإنسان المتحضر المتمدين :

من رآهن قوارير الهــــوى
 كنعاج بانتظار المجزرة؟
 كم صبايا مثل ألوان الضحى
 أفسدمن عجوز خطــــرة

والبغيّ الرابعة يتوقف عندها الشاعر طويلاً ، لأنها الأخيرة ، ومثله ركز

السياب في المقطع الأخير من مأساة المومس العمياء ومن صفاتها نعرف أنها
بنت الخمسين عاما، ناثرة على الزمن وفعله بها (كمومس السياب أيضا) في
حديث كله أسمى وحسرة، ويكشف الشاعر في (مونولوج) داخلي - أيضا
كمومس السياب - عن التحول الرهيب في حياتها:

هذه المجذورة الوجه انزوت

كوياء .. كبعير تنن

أخرجت ساقا لها معروقة

مثل ميث خارج من كفن

حفر في وجهها مربع

تركتها عجالات الزمن

نهدا حبة تين نشفت

رحم الله زمان اللب

فالمصافير التي كانت هنا

تفتنى بالشذى والسوسن

كلها طارت بعيدا عندما

لم يعد في الأرض غير الدمن

إنها الخمسون .. ماذا بعدها

غير أمطار الشتاء المحزن؟

إنها الخمسون .. ماذا ظل لي

غير هذا الوحل .. هذا العفن؟

غير هذي الكأس أستهلكها

غير هذا التبغ يستهلكني

غير تاريخ مدني حيثما

سرت .. ألقى ظله يتبعني

غير أقلام الخطايا . . رجعت
تُحرق الفرفرة بي . . تحرقني
غير ربِّ كنتُ لا أعرفه
وأراه الآن لا يعرفني

وفي ثورة الشاعر على المدينة يلقي التبعة والمسؤولية على طبقة لا يكشف
عن هويتها، ولكننا لا بد أن نفهم أنها طبقة تملك النقود والذهب - إله المدينة -
وبروحه الرومانسي الشفاف يرى البغي من مسؤولية العهر، ويحملها للرجل
بشكل مضيق، عاجزا عن تشخيص المسؤول عن المأساة، إذ الرجل ضحية
مثلها لطبقية المجتمع، فالرؤية للظلم الواقع عليها سطحية مبهمة مضطربة،
ففي إشارة عابرة هي القدر، وأخرى هي الرجل بغموض وثالثة هي ذو المال،
ثم هي الشرعة الاجتماعية التي تعاقب الضحية، وتحمي المجرم:

يا لصوص اللحم يا ثُجَّاره
هكذا لحم السبايا يؤكل
منذ أن كان على الأرض الهوى
أنتم اللذئب ونحن الحمل
نحن آلات هوى مجهدة
نفعل الحب ولا ننفع
انبشوا في جثث فاسدة
سارق الأكفان لا ينجح
وارقصوا فوق نهود صلبت
مات فيها النور . . مات المخمل
من أنا؟ إحدى خطاياكم أنا
نعجسة في دمكم تفتسل

وتتلخص أحلام البغي وتطلعاتها في أن تكون مثل أي امرأة شريفة، أن تكون ربة بيت، لها زوج، أن تكون أما لطفل، أن تكون مثل غيرها من النساء تسكن في منزل آمن، ولكن المجتمع لا يسمح لها أن تحقق الحلم:

أشتهي الأسرة والطفل وأن

يحتويني مثل غيري منزل

وهي أحلام سنجدها عند موسم السياب .

وصورة الخلاص لدى بغي نزار تكمن في العدل الاجتماعي، ولا نرى من هذا العدل إلا رغبة المرأة في مساواتها بالرجل من حيث النظرة الاجتماعية إليها عند وقوع جريمة الزنا، فيجب أن تسوي القوانين الاجتماعية بين جناحي المجتمع، فلا تعاقب الضحية وتحمي المجرم، وهو خلاص يتميز به نزار عن السياب وأمل دنقل، ولكنه خلاص منحصر في رؤية ضيقة، حتى في فهم التسوية الاجتماعية بين الرجل والمرأة:

يا قضائي .. يا رمائي .. إنكم

إنكم أجبن من أن تعملوا

لن تخفوني ففي شرحتكم

يُنصر الباغي ويُرمى الأهل

تُسال الأنثى إذا تزني .. وكم

مجرم دامي الزنا لا يُسال

وسرير واحد ضمهم

تسقط البنت وتُحمى الرجل

وهي صورة قاسية منطقية جافة بعيدة عن الصورة الشعرية الحلم التي هي بيئة الشعر الصادق العميق، صورة ذهنية واعية فاقدة للذهول، وتُمنع من تلمس الحقائق النائية في الأصقاع البعيدة كتلك التي نراها عند أمل دنقل، ولكن القصيدة بوجه عام فيها روح نزار قباني، وألفاظه الرشيقة المنمقة، وفيها

بذور عدة سنينها ويطورها السياب في المومس العمياء بعد ذلك بعشر سنوات ، وإن كانت بلغة السياب المتميزة .



كتب بدر شاكر السياب قصيدة «المومس العمياء» سنة ١٩٥٤ ، ونشرت في ديوانه «أنشودة المطر» ، واختار بطلا القصيدة فلاحه بسيطة من جيكور كانت تستقي الماء من نهر بويب ليشعرنا منذ البداية أن القضية أكبر من أن تكون مأساة فردية ، وإنما هي مأساة قرية ، بل مأساة كل القرى ، وأن الجناية آتية من المدينة على القرية ، ومن وراء القرية الشاعر بالضرورة ، فالمحنة محنة السياب والقرية مادامت «سلمية» ضحية البغاء قروية تنتمي إلى طبقة فقيرة .

على المدينة منذ المقطع الأول ، بل البيت الأول ، حيث يلتقي الليل بالمدينة ويختلطان ، فالمدينة ليل والليل مدينة ، والحزن طابعها ، وثورة الشاعر على الليل والمدينة ومصاييحها ، هذه المصاييح/ الزيف تقتل حيوية الحي ، لأنها مثل عيون «ميدوزا» في الأساطير اليونانية ، التي تحول كل من تلتقي به عنها إلى حجر :

الليل يطبق مرة أخرى ، فتشربه المدينة

والعابرون إلى القراءة . مثل أغنية حزينة

وهي بداية رومانسية ، فالظلام هو الجو النفسي والطبيعي الذي يلزم الفاجعة ، فنحن أمام تجربة الخطيئة ، وهي تجربة بطبيعتها تؤثر الظلام للتنمية ، وتكره النور الفصاح ، فلا تفتح زهرة الفجر ، ولا تفتح اللذة الأثمة فحيحها ، إلا تحت ستائر الليل الخبيء ، وإذا كانت البداية ناجحة فيها سبق ، فإنها تحقق في طارئ الأسطورة ، التي لا تلتحم بالتجربة ولا تنهض بها إلى الكلية والشمول والرؤية العامة ، ولكنها أقرب إلى الزينة اللفظية :

وتفتحت كأزهار الدفلى مصاييح الطريق

كميون «ميدوزا» تُحجّر كل قلب بالضعيفة

وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

(فتشبيه المصاييح بأزاهر الدفلى جديد بقدر ماهو أليف، أما مقارنتها بعيون «ميدوزا» فقد اقتضت عليه شرحا وتدييلا في الهامش، فكأنه تحرى عن هذه المعادلة تحريا، وأقحمها إقحاما على المشهد، السياب ذاته لم يرتبط بأسطورة «ميدوزا» ارتباطا وجدانيا، بل إنه اقتبسها اقتباسا ثقافيا، كما أن القارئ يشخص أمامها بعين فارغة، لأنها فاقدة الصلة بترائه وحياته، لا تُدَوِّي في وجدانه، ولا تبلغ مداها فيه، وربما اعترى السياب العابر بما لا يصدق ولا يصح فيه، زاعما أن مصاييح الطريق تحجر قلبه بالضغينة، دون أن يعاني فعلا أي شيء من الضغينة)^(١).

وفي المقطع الثاني تستمر ثورة الشاعر على الليل، وهي ثورة على المدينة تبعا ماداما قد اتخذ في المقطع الأول، والليل بالنسبة للمومس زمان العمل وانتظار بيع اللحم البشري، والحياة المستخلصة من الموت، وفيه نرى صورة المدينة العمياء والتي زادها الليل عمى، هذا الليل الخبيء في الكهوف والغابات وأوجار الذئاب، وعش المقابر والغراب، إنه المناخ الطبيعي الملائم للمناخ النفسي، يساند رومانسيته استهغام يتكرر:

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف؟

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دق أسفع كالغراب؟

لقد حلت روح السياب القانطة في روح الليل، وخلفت رموز الوحشة المعادلة للفاجعة في يقين نفسي هو يقين الشؤم الذي أبدع مؤداه الحسي، وليس قائلها على الوصف التأليفي الافتراضي، وكما كان الشاعر موفقا في استهلال القصيدة، فقد نجح في توظيف «قائيل» في المقطع الثاني، أولا لقرب الرمز من وجدان القارئ، وثانيا لاتحاد الرمز بمنازع الشاعر وقضيته التي يعرض لها، ففي ليل المدينة يقترس الإنسان عرض أخيه، ويغلف عهره بالأشعة والقلق، العاهرات مضمخات، ومقاهي الدنس خلافة، أي أن

المدينة تقنّع نتنها بالطلاء، فقايل إذن جوهر دائم، تتغير أشكال الجريمة والإنسان هو الإنسان :

«قايل» أخف دم الجريمة بالأزهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء .

ومن المتاجر والمقاهي ، وهي تنبض بالضياء !

وإذا كانت المدينة عمياء ، وزاها الليل عمى ، فالناس فيها لا يبصرون ،

أعماهم الخوف ، يضربون كالحفايش في حنايا الليل ، ويعانقون الموت متشين :

عمياء كالحفاش في وضوح النهار ، هي المدينة

والليل زادها عماء .

والعابرون :

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون ،

والأعين التعمى تفتش عن خيال في سواها

وتعدّ آنية تلاً في حوايت الحمور :

موتى تخاف من النشور

قالوا : ستهرب ، ثم لاذوا بالقبور من القبور !

لقد استغل الشاعر «العمى» في المومس ، وخلعه على المدينة ، وعممه على

الأحياء الذين يعيشون في المدينة ، فأحسن هذا الاستغلال ، لأنه بذلك برّر

التبادل بين الليل والمدينة في العمى واتحادهما في معناه ، وهذا في باب الصورة

الشعرية أعمق وأنضج بكثير من مجرد التشبيه العابر في كلمة ، وهو في باب

الثورة على المدينة أفضل في انتزاع الصورة من الواقع المزري .

وفي المقطع الثالث نرى صورة لنظرة المومس إلى الآخرين ، فهم «أحفاد

أوديب الضريير ، ووارثوه المبصرون» - العمى مرة أخرى ، ودليل عليه من

الأساطير اليونانية - والسخرية في هذا الطباق بين «الضريير ، والمبصرون» ،

حيث هم مبصرون شكلا ولكنهم عمي في البصيرة، فورثة الأعمى لا يرثون غير العمى، ولولا هذا العمى لأدرك كل زان أنه سيفضاجع «جوكاست» بشكل ما، وإذا لم يكن «جوكاست» ف«أنتيجونة». إن أية امرأة إما أن تكون أمًا، أو بنتًا، أو أختًا، للزاني، إذا تتبعنا الانحدار العرقي، وعلى باب المدينة، طيبة/ بغداد أو أي مدينة عربية، يقف «أبو الهول» بسؤاله الرهيب في لغز أبدي يتجدد مع الزمن، فالمشكلة إنسانية عامة قديمة قدم الإنسان، وباقية بقاء الإنسان، ولولا التصريح بأساء الأسطورة لكان الشاعر أكثر توفيقا في ربط الخاص بالعام، وتحويل الجزئي إلى كوفي شامل، وهي سمة واقعية دعا إليها «فلوير»، حين أشار إلى أن الذي يهمننا في الشخصية ليس الخاص ولا التفرد، بل الإنسان بما فيه من عام بمقدار ماهو الصورة لمجموعة إنسانية، فيصبح نموذجيا أكثر^(٢)، كما نرى إشارة إلى الطغيان والمادة في المدينة، وهما اللذان شوها صورة الإنسان الذي أجاب عنه «أوديب» في لغز «أبو الهول» حيث مسخته آلهة المدينة والنفزار فما يبين».

وفي المقطع الرابع يوقع السياب على بيتي أبي العلاء المعري (أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري ٣٦٣ - ٤٤٩ هـ = ٩٧٣ - ١٠٥٧ م)، وهما البيتان الشهيران:

وكذلك:

«خفف الوطء ما أظن أديم الـ

أرض إلا من هذه الأجساد»

و«هذا جنناه أبي علي، وما جئت على أحد»

وهو تدخل استطرادي تفسيري تابع لمنهج السياب في التداعي، الذي يخرج عن السياق وإحكام العمل الفني، وإن أفاد كثافة وعمقا وموضوعية وبعدا عن الذاتية، وراتباطا بالعام.

ونرى في المقطعين : الخامس والسادس ، صورة من الداخل لسطحية أعماق البغايا ، فنرى على هامش المومس العمياء بغايا آخر. ونزار قد سبق أن تناول أكثر من بغيا في قصيدته ، وهنا كما عند نزار ، نجد التحولات الجسدية بفعل تقلبات الزمن والدوران في المدينة ، وأيضا الإقطاع ، يضيف إليه السياب الاستعمار ، في وصف روماني يقوم على التشبيه ونسبة الأحوال النفسية للمظاهر الحسية ، غير أن المقارنة بين الماضي والحاضر - على الرغم من رومانيتها - تعمق صورة البعد الإنساني ، فكأن الطفولة والبراءة من لوازم الإنسان الأول ، وكأن العهر مرتبط بالمدينة ، فالحضارة هي التي تدنس الطهر ، وهي فجعية الشاعر القادم من القرية إلى المدينة ، وهي حال لم يستطع السياب تجاوزها :

جيف تسترّ بالطلاء ، يكاد ينكر من رآها
أن الطفولة فجرتها ذات يوم بالضياء
كالجدول الثرثار - أو أن الصباح رأى خطاها
في غير هذا الغار تضحك للنساء والساء ،
ويكاد ينكر أن شقا لاح من خلل الطلاء
قد كان - حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة -
ثغرا يكركر ، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة .
لأب يعود بما استطاع من الهدايا في السماء

وإذا كان الاستطراد مشهورا عن السياب ، فبعضه يكون عادلا - كما سبق في استشارة «أودي» - وبعضه الآخر غير عادل ، ومن هذا النوع هتافه بالسكرارى أن يضاجعوا المومس ، حتى ولو في هذه المضاجعة إنقاذ لنفس بشرية ، فهو تبرير وعذر غير مقبول ، فالخطأ لا يعالج بخطأ أفدح منه ، ولا يجوز إغراء الناس على الباطل ، في لغة سردية خالية من روح الشعر :

إن لم تضاعفها وصد سواك عنها معرضين
فكيف تحيا، وهي مثلك لا تمشي بلا طعام؟
لا نخش منها أن تراع بما تأكله الجذام
من صدرك النخر العريض . . .

وكان السياب بذلك وضع المشكلة الاجتماعية في شكلها النموذجي،
فالبغي لا تحيا إلا بالزنا، وإذا تطهر الناس ماتت، ونتساءل: هل البغاء
حتمي على هذه المرأة؟ واضح أن السياب جعله حتميا من الوجه
الاجتماعي، فهو ناتج عن الفساد الاجتماعي، ولكن الحتمية الاجتماعية
طارئة ذات طابع اجتماعي موقوت، كالقوي والضعيف، والغني والفقير،
وهي من الحتميات التي تزول إذا تدخل الفعل الإنساني بالإصلاح،
وليست حتمية قدرية كالموت والحياة، فهي ليست ضربة لازب، وإنما هي
مرتبطة بالزمان والمكان والأفراد، قد نجد هنا أو هناك، وقد تختفي من
هنا أو من هناك، فحتى لو أشفقنا على البغي وفقا لما يزيجه الشاعر، يظل
إشفاقنا عليها دون إشفاقنا على ضحية القدر، وهذا الإشفاق ينبغي حماسه
بعد حين، على عكس الفاجعة الوجودية .

وفي المقطع السابع نرى جزءا من علاقة المومس بغيرها، نرى حقدها
على الرجال من جهة، وحقدها هي ومثيلاتها على الزوجات الشريفات من
جهة أخرى .

ثم يأتي المقطع الثامن والأخير، وهو صورة طويلة تعتمد «المونولوج»
الداخلي، تنهال فيه الذكريات اللعينة، ذكريات مأساتها، فقد ذكرها بائع
الطيور بتاريخها المأساوي، ومن خلال ذكرياتها ندرك الظلم الواقع على المومس
العمياء، وأنها ضحية، حيث أخذ أبوها بجريرة السرقة من بيدر الإقطاعي،
وقد تكون السرقة تهمة ملفقة، وقد تكون حقيقة لأنه محتاج - على غرار «جان
فلجان» في «البؤساء» للشاعر الرومانسي «فيكتور هوجو» - وينتهي الأمر

بـ «سليمة» - وهو اسم المومس قبل أن تنتقل من القرية - إلى الانتقال بحثاً عن لقمة العيش في المدينة ، فلا تجد لها إلا في مقابل شرفها ، وتستبدل اسمها ، وتتخذ اسماً آخر ، هو «صباح» ، وهي سخرية من إصابتها بالعمى ، يؤدي هذه المعاني باستطرادات مطولة ، كان في غنى عنها لو أوجزها ، ولكن نزعة التداعي التي أولع بها كانت تزجيه وتتحكم فيه ، بدلا من أن يتحكم فيها .

وكما فعل نزار في تساؤله عن المساواة المفقودة بين الرجل والمرأة ، ثارت في المومس العمياء تساؤلات عن هذه التفرقة ، فشيء من تطلعاتها وأحلامها يلتقي مع بغية نزار ، فهي تحلم بالمساواة ، وتتمنى لو لم تكن أنثى في أبيات مفعمة بنزعة التنديد والإصلاح :

ومن الذي جعل النساء

دون الرجال ، فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاء ؟

.....

.....

لو لم تكن أنثى !

وهذا انسياق في التساؤلات التقريرية المباشرة ، بعيدا عن السوية الفنية ، فالانفعال قد استغرق الشاعر ، وجره بعيدا عن الأصقاع النائية التي يغيم فيها الفكر ، وينحل في أطر الخيال ، ويتموه أو يتخضب بالانفعال النافذ البصير ، بحيث يشاهد الشاعر الحقائق ماثلة أمامه بذاتها ، بدلا من أن تنهار إلى أفكار متجمدة شاخصة ، والأبيات السابقة ليست شعرا وليست نثرا ، صدر فيها الشاعر عن تجربة الشعر ، وعبر عنها بأسلوب النثر ، فبدت أدنى إلى الحكمة التشاؤمية ، التي تنعى على القدر عماء ، وعلى الحياة ضررها دون هدي منها إلى الشعر ، الذي يعاني الأشياء أكثر مما يحكم عليها بأحكام الحق والعدل ، وكل حكم يظهره الشعر أو يضمره ، يكشف عن تسرب القيم العقلية والاجتماعية ، فكان الشاعر لم يتحرر من ربكة الواقع وحدوده ومنطقه التقريري . الشعر هو

معاناة للحياة، وليس حكماً عليها بمقاييس الخير والشر والعدل والظلم، أو يغدو صنواً للأخلاق وعلم الاجتماع والقانون، والموقف الذي يقفه الشاعر من قيم العالم، يكون مبثوثاً في الرؤية التي يتمثل بها»^(٣) ومثل هذه الأفكار - وإن وقعت على إيقاع شجي - تقريرية، تتولى الواقع وتوجزه، وتخلص من الأحداث الجزئية إلى أفكار عامة في المفهوم الأخلاقي والاجتماعي، ومثل هذه الأفكار يطرب لها السياسيون والمصلحون، لأنهم لا يأبهون بالجانب الفني، الذي يأنف من الفكرة الصريحة المتهاكة والواعية لذاتها تمام الوعي.

والأبيات السابقة تكشف عن بغايا أخريات على هامش القصيدة - كما هو الأمر عند نزار - منهن من صرح باسمها، ومنهن من لم يصرح باسمها. وسواء كان البغاء على حقيقته أو كان بغاء معنوياً: كالحواضن والإماء والسائلات والحادسات، وهؤلاء من شخصيات المومس الهامشية، ومثلهن في البغاء «عباس»، جامع الغسالات - الذي يقابل في قصيدة نزار «صعلوك هوى» الذي يروج للبغاء كسمسار الخيول - ومن هؤلاء البغايا الهامشيات ساقطة مثلها هي امرأة شرطي يحرس المبنى تحت إغراء المال - لعنة المدينة، وذلك في مقطع يتناول بذاته، وينمو نمواً غير حتمي الصلة بالقصيدة، وإن لم يفقد الصلة بها، يمعن الشاعر فيه بالسرد، كأنها أصبح موضوعاً بجانب الموضوع الأصلي، وله فاجعة مماثلة.

ثم يعمق الشاعر أحلام المومس وتطلعاتها - تماماً كـبغيتي نزار - فراها تحلم في بيت الزوجية، حتى تأمن لقمة العيش، وتنال المحبة:

يا ليت حملاً تزوجها يعود مع المساء

بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين

وتشير القصيدة إلى طريقة الحل لهذه المأساة المروعة، وتتصور المومس خلاصها - ولو للحظة - في الانتحار، ولكنها تبين أنه لا يحل المشكلة، لأنه جريمة هو الآخر، وهي لا تستطيع الصبر على عقابه في الآخرة، وكان

أحرى بالمومس أن تدرس عقاب الآخرة على مهتها في البغاء مادام الشاعر منحها هذه القدرة :

«لو أستطيع قتلت نفسي»، همسة خنقت صداها
وإذا اكفهر وضاق لحدك، ثم ضاق، إلى القرار
حتى تفجّر من أصابعك الحليب رشاش نار
وتساءل الملكان : فيم قتلت نفسك يا أئيمة؟
وتخطفاك إلى السعير تكفّرين عن الجريمة
أفتصرخين : أبي ! فينفض راحتيه من الغبار
ويخف نحوك وهو يهتف : قد أتيتك يا سليمة؟

ثم يثور في نفسها سؤال أساسي وأزلي، يبحث عبثاً عن إجابة، هذا السؤال هو: «لم تستباح»؟ والسؤال جوهرى في تشخيص المأساة، والبحث عن سببها اجتماعياً وميتافيزيقياً، يكشف السؤال عن أن نفسها عمياء كمينيها، ملأى بالحيرة واللبس، وكانت أزمتها في البداية أزمة عفة وطهارة، وهي تغدو الآن وكأنها مشكلة حرية وعبودية، ويترافع الشاعر في اتهام الحياة، ويسوق البيّنات على التعسف والعبث والسادية، وهذا السؤال لم تطرحه قصيدة نزار السالفة على أهميته، ويتردد السؤال ست مرات، مرة مع إحساسها بالأسف الكظيم، وأخرى حين كان الهرّ نائماً على الأريكة قربها شبعان، بينا هي — الإنسان — جائعة، فهي لم تحظ حتى بحياة الحيوان، ويتكرر السؤال مع السكرارى، فتتطلع إلى «زبون» — كلمة شعبية ذات دلالة واقعية، ويلح السؤال نفسه دون إجابة مع دقة الساعة في أحد المنازل، ثم يتكرر ثلاث مرات في بيت واحد مع رحيل السكرارى، فيرحل حلمها في سد حاجتها مع رحيلهم، ولا نعثر عن إجابة للسؤال، لا لأن الشاعر عاجز عن الإجابة، بل تركه معلقاً، إشارة إلى أنه سؤال أزلي.

وقد أورثتها قهقهة السكارى المنصرفين بأملها حقدا على الإنسان/ الرجل ، وهو حقد عادل من منظورها المعتل المريض ليس إلا، يتلخص في الانتقام من بني البشر، عن طريق بث الأمراض فيهم ، هذه الأمراض الوبائية التي انتقلت إليها من أحدهم ، فهي تنتقم لذاتها من ذاتها ومن القدر ومن الرجال ، بعد أن تفقد الثقة بالحكمة والرحمة التي تسيّر الحياة ، فهي لا تجد لذة الشهوة في المضاجعة بقدر ما تجد لذة النعمة ، وكأن هذه الفكرة التي تطفر من علاقتها ، قد أمدتها بشيء من القوة ، على الرغم من أنها تثور ثورة مخدولة من ذاتها :

فليرحلوا . ستعيش ، فهي من السعال ومن عماها
أقوى ، ومن صخب السكارى . فامض عنها يا أساها
ستجوع عاما أو يزيد ، ولا تموت ، ففي حشاها
حقد يؤرث من قواها .
ستميش للثأر الرهيب
والداء في دمها وفي فمها . ستنفث من رداها
في كل عرق من عروق رجالها شبحا من الدم واللهيب
شبحا تخطّف مقلتيها أمس ، من رجل أتاها
سترده هي للرجال ، بأنهم قتلوا أباها
وتلقفوها يعبثون بها ، وما رحموا صباها

وإذا كانت موجة الحقد التي أورثتها المدينة للمومس على الرجال ، وكانت صورة الرجل قائمة إلى حد الثأر والانتقام ، فهل كل الرجال كذلك؟ وبمعنى آخر: هل الرؤية قائمة إلى هذا الحد؟ من الجميل جدا أن تكون موجة الحقد التي زرعتها المدينة في قلب المومس العمياء لم تطمس الرؤية على الحقيقة ، لقد تولد من حقد المومس على الرجل في المدينة تعاطف مع البشر عامة ، والقرويين منهم خاصة ، ونرى صورة أخرى للرجل الطيب/ الجائع/ البائس،

مثلها مثل أبيها، فإذا كانت المرأة مقهورة في جسدها، فالرجل مقهور بكده
وتعبه أمام مستغليه، مما يرفع عنه في هذا السياق خطيئة العرض، ويجعله
ضحية مثل البغي، فالمصيبة عامة، والمصير مشترك، والجميع ضحايا، وهذا
التغني بالمصير المشترك تراث شامل وعام لدى شعراء الواقعية:

وكان موجة حقدنا وأسأها

كانت تقرب من بصيرة قلبها صورا علاها

صدأ المدينة وهي ترقد في القرارة من عماها

كل الرجال؟ وأهل قريتها! ألبسوا طيبين؟

كانوا جياعا - مثلها هي أو أبيها - بالسين،

هم مثلها - وهم الرجال - ومثل آلاف البغايا

بالخبز والأطهار يؤخرون، والجسد المهين

هو كل ما يملكون، هم الخطاة بلا خطايا

ويفيض السياب على لسان الموس في وصف فئة أخرى من الناس، فهم
قساة غاضبون، جبابرة، صواعق، ثم يتحدث عن سرور مقام بين البغايا
والسكارى، وهذا السور رمز للتركيبة الاجتماعية الضاغطة، وبقانون التداخي
يذكره السور بقصة يأجوج ومأجوج، التي ذكرها القرآن الكريم في سورة
الكهف، ولكن الشاعر لا يكتفي بالصورة القرآنية، فيضيف إليها من
تزايدت الأساطير الشعبية، من أن يأجوج ومأجوج يلحسان السور بلسانيهما
كل يوم، حتى يرق كقشرة البصل، ويدركهما التعب، فيقولان: غداً ستم
العمل» وفي الغد يمدان السور قد عاد إلى سابق عهده قوة ومتانة... وهكذا،
حتى يولد لهما طفل يسميانه «إن شاء الله»، فيحطم السور، ويقارن السياب
بين السورين: الأسطوري الذي هدم، وسور الموس الذي امتنع عن الهدم،
ثم يفرق في سوداوية الحياة والمصير الأسود، فالناس في نظر الموس صنفان،
وبالرغم من هذه السوداوية يحمّد للشاعر أنه خلق جسرا من التعاطف بين

المومس والبشر في صنف من الرجال ، وكانت هذه الرؤية الصحيحة - لم طورها الشاعر وترك لها بعدا في رسم الصورة الكلية للمجتمع - كانت حرية أن تعلق بها القلوب ، على غرار النداء الذي وجهه ناظم حكمت إلى عبد الوهاب البياتي ، ولكان السياب أكثر عاقية ، ولما سقط في هذا التناقض الذي سقط فيه على لسان المومس :

زور . وكل الخلق زور

والكون مين وافترء

إنها ثورة غير عادلة ، فليس كل الخلق زورا ، والشاعر نفسه أثبت أن هناك أناسا طبيين ، وليس الكون مينا ولا افتراء ، ودوامة اليأس لا تشفع لمثل هذا التناقض ، ونوبة اليأس هذه التي جعلت المومس تتعنى تدمير المدينة تدميرا شاملا وهي أمنية نجدها عند «حفار القبور» ، مع فارق أن حياته ورزقه مرتبطان بالتدمير ، وليس كذلك المومس :

ليت النجوم تخر كالقحم المطقاً ، والسماء

ركام قار أو رماد ، والعواصف والسيول

تلك راسية الجبال ، ولا تخلف في المدينة من بناء

أن يعجز الإنسان عن أن يستجير من الشقاء

حتى يوهم أو يرويا ، أن يعيش بلا رجاء . . .

أوليس ذاك هو الجحيم ؟ أليس عدلا أن يزول ؟

شيع الذئاب من القمامة في المدينة ، والخيول

سرحن من عرباعهن إلى الحظائر والحقول ،

والناس ناموا - وهي ترتقب الزناة بلا عشاء

إن المومس العمياء ، زهرة المستنقعات ، تعب من الوحل والطين ، ولكنها في نفس الوقت تشع ضحى ، تسخر من فقدان العدل في عراق يومئذ ، فتدفع المومس العمياء التي لا تبصر أجرا لساورة اللحم البشري ، ربع دينار في الليلة عن مصباح غرفتها ، في الوقت الذي يهجم فيه العراق على بحيرة من الزيت :

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين
سهاد مقتلتك الضريبة
ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟

وفقدان العدل في عراق البترول جعل المومس العمياء تغرق في وصف
ظلمات بعضها فوق بعض، تحولت فيها المدينة إلى هرة تأكل بنيتها عندما
تجوع، وهي صورة كثيرا ما وصفت بها المدينة، ثم تموت ابتتها «رجاء» وكانت
عزاءها في الحياة، ولعل اختيار الاسم يكون مقصودا ليقع الشاعر من خلاله
على إحياء الأمل واليأس في حياتها وموتها، على سبيل النزعة العربية في التيمن
بالأسماء، من قبيل التوهم أن للإنسان نصيبا من اسمه، ومن نفس انبأب
جعل السياب اسم المومس قبل احترافها للاسم «سليمة»، يتحول إلى
«صباح» فيما بعد، واختيار الأسماء يبرز البعد الاجتماعي، و«رجاء» أحد
الرموز بهذا المعنى في قصيدة السياب.

وإذا كانت «رجاء» عزاء مصيبة، وبيع قفر، ونقاء فجور، وخلاصة
موعود، فقد كانت هذه المعاني السامية النبيلة مصحوبة بآلام مبرحة، فهي
تشرب لبنا رنقته الخطيئة، وتمتص من ثدي أمها أو شال ما خلفته أشداق
الذئاب البشرية، وكانت — وهي البريئة — تصرخ من الجوع لحظة مضاجعة
الزناة لأمها، والمصير الأسود في انتظارها، ومادام الأمر كذلك فتضحية الأم
واجبة (برجائها)، رحمة بابتتها، فظلمة اللحد أفضل لها من حياة لامكان فيها
للنور والبسمة إلا للمتفرفين، وهي تضحية إجبارية، ليست اختيارية، يعلل
بها المصابون أنفسهم، وهذا الاستشهاد الإجباري هو الذي يمنح العمل الفني
قدرا كبيرا من المساوية في جو الصور الشعرية.

والسياب في نزعتة الرومانسية المتهادية، لا يدع للمومس متفد ضوء أو بارقة
أمل، وتنتهي القصيدة نهاية قاتمة، بباب يخلق، بعد أن هدأت ضجة

الشوارع، والمومس على انتظارها، ولم تسمع إلا زنين أقفال الحديد، وتنتهي ليلة من ليالي المومس العمياء، ولكن الشقاء لا ينتهي، ويكون السياب في استلهامه الواقع الإنساني قد اقتصرت واقعيته على الانتقاد، ولم يقدم الحل المرجو منه للمأساة.



وجاءت البغيتي عند أمل دنقل في لوحة جزئية من لوحة كبرى، حيث أفرد لها مقطعاً من قصيدته «العشاء الأخير»، والتي أرخها الشاعر في ديسمبر ١٩٦٣، ونشرت في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، ونذكر المقطع كاملاً، فقصره يسمح بذلك:

عندما يتلعب «الكورنيش» أضواء الغروب

تسمل الظلمة فيه والبرودة

يحمل الجوع إلى العمار . وليده

كلمات . .

ثم تنسل من البرد . . لدفء العربات

والمصابيح : شظايا قمر . . كان يضيء

حطمته قبضة الطاووس فوق الطرقات

ثم أهبطته إلى النسوة . . كي يصلبته فوق الصدور

يتباهين به . . وهو رفات !

كلمات . . كلمات . .

ثم تنسل من البرد لدفء العربات

وأنا «يوسف» محبوب «زليخا»

عندما جنّت إلى قصر العزيز

لم أكن أملك إلا قمراً

(قمراً كان لقلبي مدفاةً)

ولكم جاهدت كي أخفيه عن أعين الحراس ،
عن كل العيون الصديقة
.. كان في الليل يضيء !
حلوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعا بضع ليال ..
تركوني جائعا ..
فتراءى القمر الشاحب - في كفي - كعكة !
وللى الآن .. بحلقي ما تزال ..
قطعة من حزنه الأشيب .. تدميني كشوكة !

كما هو واضح لم يرصد الشاعر علاقات هذه المنحرفة بغيرها ، ولم يذكر من أحلامها وتطلعاتها شيئا ، كما أنه لم يعط تصورا للخلاص ، وليس ذلك عن قصور في الشاعر ولا في الرؤية ، وإنما هو راجع إلى التكنيك الفني الذي يعتمد عليه الشاعر ، فصورة المنحرفة إحدى مفردات القصيدة كاملة ، بل لا يكتمل فهمها إلا من خلال وضعها في سياق العمل الفني ككل ، ومن ناحية أخرى هي مذهب الشاعر في التعبير بالصورة دون تدخل منه بالشرح والتفسير ، والتبرير والفلسف ، ولذلك فهو إلى مناط الشعر أكثر من نزار ومن السياب ، لابتعاده عن الثرثرة ، واعتماده لغة التكثيف والرمز الشفيف ، والواقعية الإنسانية ، ولغة التضاد ، وكل ذلك عن طريق الصورة المشعة بذاتها ، دون أن يقول الشاعر من عندياته شيئا .

لا نلمح في القصيدة إلا نظرة الشاعر إلى المنحرفة ، والضغط الواقعة عليها ، فنظرته إليها سلبية بشكل ما ، فهو لا يوقع اللوم عليها كلية بقدر ما يسقطه على الضغوط الاجتماعية عن طريق الإيحاء ، لازم الصورة الشعرية ، وبنفس الإيحاء يثور الشاعر على المدينة وما ترمز إليه من فروق طبقية في ثورة عادلة كل العدل ، وظلم المدينة هنا ليس ظلما استعماريًا - كما كان عند السياب

- وليس إقطاعيا - كالسياب ونزار - فكلاهما كان مقضيا عليه في القاهرة سنة ١٩٦٣ م فقد قضى على ذيل الاستعمار في معركة ١٩٥٦ م ، وتحديد الملكية اضطلع بالقضاء على الإقطاع ، كما أن القوانين الاشتراكية في أوائل الستينيات حذت من رأس المال ، ومع ذلك فالفروقات مازالت موجودة وبشكل حاد في المدينة ، فالإقطاع ورأس المال مازالا يعيشان في مهرباتهما من القوانين ، كما أن فئات طفيلية نشأت مع العهد الجديد وكونت طبقة غير مساة ، تتمتع بمزايا الإقطاع ورأس المال ، فالترف موجود لم يتغير ، ولم تكن الاشتراكية كافية للقضاء على الفقر السائد في الطبقات الدنيا ، وكان كثير من الأموال المصادرة ذاهبا إلى المشاريع والتسليح .

مازال رأس المال موجودا بشكل أو بآخر ، يستفز الفقراء المجتهدين .

الشاعر لم يكن حاسما في سلبهته تجاه المنحرفة ، فهناك قدر من التعاطف والثناء حيالها ، والإشعار بأنها ضحية الجوع والمرض ، فهي نبتة من طبقة الشاعر الجوعان هو الآخر ، وكل مشكلتها أنها لم تقاوم ، كما قاوم الشاعر ، فسقطت بمجرد سباعها لكلمات ، ولم تكن في حاجة إلى تبرير ولا إلى معطى فلسفي ، إذ يكفيها تعليلا وفلسفة أنها جائعة مريضة بردانة ، وإذا كان للأديب مادة واحدة ، هي «إنسان اليوم في المدينة الحديثة» - كما يقول شامفلوري Champflory ، المؤسس الشرعي للواقعية - وأن يتجرد من كل محابة ، وأن يكون لا شخصا قدر الإمكان ، وألا يكتب شيئا من عندياته^(٥) ، فإن أمل دنقل كان واقعا لهذه المبادئ أكثر من الشاعرين الآخرين .

في اقتضاب غاية في التركيز ، في الأسطر الخمسة الأولى يحدد الشاعر إطارا للوحة زمانا ومكانا ، المكان متعين هو مدينة القاهرة ، وعلى وجه التحديد هو «كورنيش» النيل ، هكذا باستعمال لفظة عامية ، تستلهم روح الشعب ، كما استلهم السياب في قصيدته أغنية شعبية قديمة «يا سليمة» ، يا سليمة . نامت عيون الناس . آه . . فمن لقلبي كي ينيمه؟ . وزمان القصيدة هو أول

الليل ، واللون الأساسي في أرضية اللوحة هو الظلمة تتحرك فيها الأضواء الشاحبة المتناثرة هنا وهناك ، والأحاسيس : سعال ، برودة ، جوع/ وهو ترتب تنازلي يقف منه الشاعر على سبب المشكلة في وجهها الاجتماعي ، فالجوع سبب البرودة ، والبرودة أدت بدورها إلى السعال/ مظهر المرض ، والجوع بما أدى إليه هو الذي سيدفع المرأة للمهر والرذيلة ، بعد أن يحطم فيها روح المقاومة ، ويتلخص الحدث في : كلمات . . ثم تنسل من البرد لسدف العربات . السيناريو كاملا بين راكب السيارة المكيفة والفقيرة المريضة البردانة ركزه الشاعر في «كلمات» ، ربما كانت كلمات غزل ، أو إغراء ، ربما كان عليها بعض الردود تمنع أو استجابة ، المهم أن هناك حوارا طال أو قصر لا يهم الصورة الشعرية في قليل أو كثير، تركه الشاعر للقارئ يكمله ، فالتكلمة سهلة ميسورة ، واستخدام الشاعر حرف العطف «ثم» يترك فاصلا زمنيا بين الكلمات والانسلال داخل العربة ، وقد وفق الشاعر في وضع مفارقة جزئية بين البرودة ودفع العربات ساعد على إضعاف روح المقاومة في هذه المنحرفة .

ثم تأتي صورة «المصاييح/ شظايا قمر» القمر رمز للضمير والعفة والمثال ، وتحطم هذا الرمز/ القيمة لدى أصحاب السيارات في المدينة ، وأراقوا دمائه في الطرقات ، ووزعوا شظاياه على الساقطات اللواتي صلبنه فوق صدورهن متباهيات به ، هذه الصورة المبتكرة تتسامى عن الأعراض والجزئيات ، وتشير إلى الأصقاع البعيدة ، حيث تبدو حقائق الأشياء أطبافا نائية في عالمها الأول ، «وتلك هي وظيفة الخلق في الشعر، حيث تتعفى مظاهر الفكر المتفكر، الواعي، وحيث تسقط حدود العالم الحسي والتقرير والإدراك . . فلا يعود فهم المعاني والحقائق ، بل يبصرها في أشكال مستفادة من الواقع الحسي ، وإن كانت غريبة عنه ، لا توجد فيه بذاتها»^(٦) .

وفي الجزء الثاني من المقطع ، يتقنع الشاعر بقناع من التراث الديني ، فيختبئ وراء «يوسف» بن يعقوب ، وقصته مع «زليخا» امرأة العزيز، حيث

جاء به إلى قصرها - رمز الترف - وقد كان الشاعر مجرداً من متاع الحياة - كالمُنحَرَق - وليس لديه من زينة الدنيا وبهجتها إلا «قمر» - الرمز الذي يملكه الجميع - ولكنه استمد منه الدفء، أي أنه لاذ بالثال الذي يمتلكه، واعتصم به من السقوط، وجاهد في الحفاظ عليه، وكانت نتيجة صلابته وتمسكه برموزه النبيلة أن أدخل السجن، وذاق فيه ألوان الحرمان والجوع، وتحول القمر/ المثل المثل أمام عينيه في السجن إلى كعكة، ولا تزال في حلقه مرارة هذا الحزن الأشيب، لأنه سقط هو الآخر في نهاية الأمر والتهم قمره.

إن صورة يوسف/ الشاعر في وضعها بجانب صورة الساقطة، خلقت الأمثلة الأخلاقية، التي تحدث عنها فلوير، فإذا كانت الصورة الأولى تعبر عن السقوط السهل بين براثن المترفين، وتعبر عن تحطيم القيم والتنازل عنها، فإن الصورة الثانية مشرقة مليئة بالكفاح والتبل والحفاظ على القيم، وهذا هو ما يولد درامية القصيدة بشكل أفضل.

ولكننا نلمح في آخر المقطع الثاني قدراً من التبرير للساقطة، والاعتذار عنها، فالجوع كافر، والشاعر أحس به، ونفرتنا منه، ولكنه لم يسقط سقوط السياب الذي أغرى السكارى بمضاجعة المومس، ولذا فإن حزن أمل دنقل وثورته على المدينة عادلان، وخلاصة المفارقة في هذا المقطع أنه تجلت فيه ثنائية: الواقع/ المثل، الأولى صورة واقع حطم مثله استجابة لواقع المدينة القاسي، والثانية صورة المثل في اعتناق المبدأ الذي قاوم الواقع وضراوته، فأذاقه الواقع لباس الجوع والخوف، حتى أرغم على التهام قمره الشاحب تحت وطأة الجوع، فهل كان الأجدى عليه السقوط من الوهلة الأولى كما فعلت المنحرفة، فيوفر على نفسه - كما وفرت - ضراوة المقاومة، مادام المآل هو السقوط، إذ الواقع أقوى من المثل؟ لا نظن الأمر كذلك، فقد سبق أن الاستشهاد الاضطرابي غير الاختياري، والذي يسقط في المعركة مقاتلاً عنيداً غير الذي يستسلم للطغيان دون قتال، الأول يموت حياً، والثاني يميتاً، وثنائية: الواقع/ المثل، هي أقوى لغة التضاد وهي أبرز لغات المدينة.

هذه الساقطة في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، تصبح ساقطات في الديوان التالي «العهد الآتي»، في المقطع الرابع من قصيدة «سفر ألف دال»، ولا ندرى إن كان من المصادفة البحتة أن نجيء صورة الانحراف الجنسي عند الشاعر في المقطع الرابع، أم أن هذا مقصود؟ وبذلك تعم صورة الانحراف، وتصبح شاملة، أو تمثل ظاهرة في المدينة، مما يذكر بالسياب، الذي جعل بغداد مبعى كبيرا، وأرانا صورا من الموسسات على هامش الموس العمياء، وأيضا بنزار قباني، الذي لم يتحدث عن بقي واحدة، وفرق ما بين الموسسات عندهما وعند أمل دنقل، أنها أفردا للبغاء قصائد، بينما جعله أمل دنقل جزءا من قصيدة، وفرق آخر، هو أن الشاعرين صورا احترافا رسميا معترفا به في المدينة وليس الأمر كذلك عند أمل دنقل، والشعراء الثلاثة صادقون، لأنهم يمتاحون صورههم من واقع المدينة، فأصبح من المهربات على الطريقة التي تكشف عنها صور أمل دنقل في قصائده.

يقول «الإصحاح الرابع» من «سفر ألف دال»:

تحبل الفتيات

في زيارات أحمامهن إلى العائلة

ثم يجهضهن الزحام على سلم «الحافلة»

وترام الضجيج!

.....

تذهب السيدات

ليعالجن أسنانهن فيومن بالوحدة الشاملة!

.....

يا أبانا الذي صار في الصيدليات والعلب العازلة

نختنا من يد «القبالة»

نجننا. حين نقضم - في جنة البؤس - ففاحة العربات

وثياب الخروج!!

نضيف هنا - زيادة عما قيل في القصيدة السابقة - دقة ملاحظة الشاعر، في التقاط الصورة من الواقع اليومي، ورفعها إلى مستوى النموذج الذي يشكل ظاهرة في المجتمع، فنكتسب الشمول والطابع الإنساني، وتظهر هذه الدقة في التعلات التي يقدمها كل من الفتيات والسيدات، فهي تارة في زيارات الأعمام للعائلة، وتارة أخرى في الذهاب إلى طبيب الأسنان، كما تظهر في رصد الوسائل لمنع الحمل، فهو مع الفتيات في الزحام على سلم الحافلة وترام الضجيج وهو تعبير غاية في روعة الابتكار وصورة من التجليات الكنائية المفادة من المدينة، فالترام والحافلة مزدحمان ازدحاما، حتى أصبحا متفتحين كالحامل، مما يتسبب في إجهاض الفتيات، إجهاضا اضطراريا.

وهناك الإجهاض الإرادي، الذي نراه في «القابلة» وهي وسيلة بدائية، وقد استحدث العلم والمدينة والحضارة أسلوبا أرقى في هذه العقاقير والعلب العازلة، التي تغص بها الصيدليات، وهو تطور علمي، خفف عن الساقطات كثيرا من معاناة السقوط في الرذيلة، ومن هنا التعبير عنه بمثل «أبانا الذي في الصيدليات» فهو وإن كان تعبيرا يكشف عن ثقافة الشاعر، وفقه بالتراث الديني «الكتاب المقدس»، ومنسجم مع الروح العام للديوان «العهد الآتي» شأنه في ذلك شأن التسميات الأخرى من إصحاحات وأسفار ومزامير، غير أنه جاء هنا في مكانه وغير مجتلب للإعراب عن هذه الثقافة، ولا يهم الساقطة من الحضارة ومستحدثاتها العلمية أكثر من هذا العقار، وهو تعبير سقطت فيه صور التعبير التقليدية من تشبيه واستعارة، وحتى الرمز نفسه، لقد استطاع الشاعر المعاني التي انطوت عليها دلالات الأحداث اليومية، وهي أحداث تسقط من الإنسان الذي ينشغل عنها ببؤسه الخاص فلا يتفطن إليها، إن هذا العارض الجزئي العابر يغدو مادة خصبة للشعر، إذا وفق الشاعر إلى استكناه علاقاته الخفية، وخلص إلى وجه ارتباطه بالمصير العام، في نمو وتطور يجعل الجزئي صنوا للتجربة الإنسانية العامة.

بقيت ملاحظة تفرض نفسها على البناء الهندسي في هذا الإصحاح، ذلك أنه مكون من وحدات ثلاث، وحدة للفتيات وأخرى للسيدات، والثالثة ابتهاج للمستحدث العلمي لمنع الحمل وبيان ثمن السقوط، تقابل الوحدات الثلاث قواف التزام بها، فكل وحدة توجد بها ثلاث قواف تتكرر في كل وحدة، إحدى القوافي، وهي الجيم المسبوق بحرف الزد في نهاية الوحدات الثلاثة، كما أن عدد الأسطر في الوجدتين: الأولى والثانية، أربعة، والوحدة الوسطى ثلاث، وهذا في حد ذاته لا يخرج البناء الهندسي عن الانسجام، لاسيما أن إحدى القوافي - واللام والثاء المربوطة - تكررت مرتين مع كل وحدة من الوجدتين: (الأولى، الثانية)، ولكن الذي خرج عن هذا الانسجام البديع المقصود بالتأكيد، هو مكان القوافي من كل وحدة، فبينما المكان متحد تماما في الوجدتين الأوليين، نجد الوحدة الأخيرة اتفقت مع الأوليين في القافية الأخيرة، وبدلت مواقع القافيتين الأخريين، ولولا هذا التبديل لكان الانسجام في الشكل على أتم ما يمكن الوصول إليه في البناء التشكيلي.

ويبدو أن أمل دنقل قد أعجب بصورة الإجهاض وجوب منع الحمل، فقد سبقت له في قصيدة «يوميات كهل صغير السن» من ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، وجاءت الصورة مقطعا برقم ٩ من القصيدة:

جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار

(.. أنفقت راتبي على أقراص منع الحمل)

ترفع نحوي وجهها المبتل

تسألني عن حل

.....

هنأني الطبيب حينما اصطحبتهإليه في نهاية النهار

وجوته أن ينهي الأمر.. فتار (.. واستدار

يتلو قوانين العقوبات علي كي أكف القول !

هامش :

أفهمته أن القوانين تُسنُّ دائما لكي تحرق
أن الضمير الوطني فيه يُملِي أن يقل النسل
أن الأثاث صار غاليا لأن الجذب أهلك الأشجار
لكنه . . كان يخاف الله . . والشرطة . . والتجار

والصورة هنا ليست فقط مطوّرة لصورة العهد الآتي «يا أبانا الذي في
الصيدليات والعلب العازلة . نجنا من يد القابلة» ، وإنما ربطت الظاهرة
الاجتماعية بارتفاع الأسعار مع الفقر العام «الجذب أهلك الأشجار» ، مع
ظواهر فنية من حوار نفسي داخلي ، وهوامش داخلية في بنية العمل الفني .
وفي المقطع السابع من هذه القصيدة نجد صورة أخرى لفتاة «مدينية»
تعمل على الآلة الكاتبة «تايست» ، والصورة تعتمد على التقاط اللفظات
الذكية الدالة على ما يجري بداخل النفس من حركة هزاة :

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة

وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين

تراه في مكانه المختار . . في نهاية الغرفة

يرشف من فنجان رشفة

يريح عينيه على المنحدر الثلجي في انزلاق الناهدين

(عينيه هاتين اللتين

تنسل آثارهما عن جسمها - قبيل أن تنام - مرتين)

وعندما ترشفه بنظرة كظيمة

فيسترد لحظة عينيه : يتسم في نعومة

وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتين

.....

في آخر الأسبوع
كان يعد - ضاحكا - أسنانها في كتفيه
فقرصت أذنيه . .

وهي تدس نفسها بين ذراعيه . . «وتشكو الجوع»

إن الجملة الأخيرة «تشكو الجوع» تحتل أهمية قصوى في الصورة كلها، فهي وحدها تلقي مسحة تفسيرية على صورة الموظفة المدينية، التي تنهزم مقاومتها، هكذا أراد لها الشاعر، ولكنها في حقيقة أمرها عبارة سقطت إلى أمل من قصائد نزار والسياب، ولم تنجح في تفسير انتهاء المقاومة، ولكنها تخل بالتمودج العصري الذي ابتدعه الشاعر، فمنذ أن عرفت المرأة طريق العمل لم يعد الجوع مبررا للسقوط، وإنما المبرر السائد عند هذا النموذج يكمن في طموحات أبعد إلى الرخاء، وربما الاستمتاع.

ولكن يهنا هنا أن الصورة مثال جنسي لحركة العين في المكان، يعكس الشاعر الطريقة التي تتقل بها العين، في بادئ الأمر يوجه انتباهنا إلى هذه الموظفة في مكانها أمام الآلة الكاتبة، ووضع مقابلها في الركن البعيد من الغرفة هذا الكهل المراهق، والوعي المحتد هو الذي يحدد معالم الموقف ومدى الانتباه، فالطريقة التي يصف بها المكان «المنحدر الثلجي» و«غسل آثار العينين» و«النظرة الكظيمة» والابتسام في نعومة «وشد الثوب القصير فوق الركبتين» . . تنبئ عما يدور داخل النفس، كما أن معظمها من نسج الخيال، وعن طريق وعي الشاعر وخياله تحركت القصيدة في اندفاعها وإيقاعها الشهواني الذي يبدأ بالموظفة وينتهي بها، ودون شك هي قصيدة تضرب جذورها في أعماق المدينة، فهي تعرض مشهدا يحتوي على كل العناصر التي تجعل من واقع المدينة ماهو عليه، متميزا في إمساك الشاعر بفكرته وهي تعمل، وربطه إياها بما يرى «وذلك يجعلها قطعة متحركة من موسيقى الوعي، متمكن منها تمام التمكن»^(٧).

ومجيء الموسم جزءاً من قصيدة لم يكن خاصاً بالشاعر أمل دنقل، فقد رأيناه قبل ذلك عند شاعر مصري آخر هو أحمد عبد المعطي حجازي جزءاً من قصيدة كذلك، ولكن البغى هذه المرة ليست عربية، بل هي يونانية، من بقايا الجالية اليونانية التي استوطنت مدينة الإسكندرية، وهي محترقة، ولا تدخل في نوعية المهرب عند أمل دنقل، وهي مع احترافها تعرض نفسها على مشترى الأعراض في الشوارع، وهو ملمح نجده عند الشعراء المصريين، فليس مصرحاً في مصر بدور البغاء، وجاءت بغى حجازي في المقطع الثاني من «يوميات الإسكندرية»:

«ماري» التي أنقذتها من رجل الشرطة، قبل ليلتين
رأيتها في الليل تمشي وحدها على البلاج
تعرض ثديها الأثيني لقاء ليرتين
وبعد أن جزنا الطريق مسرعين
واصطفق الباب، وأحكم الرتاج
قصت عليّ قصة الشاب الذي أنقذها، من ليلتين
ثم بكث... وإبتسمت
وكان القمر الغارب يملأ الزجاج (٨)

والشاعر أيضاً في هذه القصيدة يحدد الزمان والمكان - إطارَي اللوحة - والحدث سريع، لكنه مكتمل، بما عرف عن الشاعر في فتراته الأولى من عفوية ناضجة، والإحكام الفني واضح، افتتحت وختمت الصورة بقاء الشاب مع «ماري» وشتان بين اللقاءين، وعلى طريقة الإخراج السينمائي، ألقى الشاعر موجة من نور القمر غمرت الزجاج، ولا نكاد نحس هنا بثورة على المدينة مثل التي كنا نراها مع الشعراء السابقين، بل نكاد نحس بأكثر من التعاطف، لأن البطل تمتن لهذه الليلة.

أما الشاعر صلاح عبد الصبور، فقد طرب أيما طرب لثل ليلة حجازي في

قصيدته «أغنية من فينّا»^(٩)، وكانت قصيدته غزلا جنسيا حادا في كثير من الإحساس بالرضا - إلى هذا الحد - حيث قامت هذه الليلة بها يسقى الشاعر من عطش، ويطعمه من سغب، ويديه من حيرة:

أقول، يا نفسي وآله الله عطشى حين بلّ غريبتك
جائعة فقوتك

تأثمة فمدّ خيط نجمة يضيء لك

فإذا كانت بطلة حجازي أثينية في الإسكندرية، فهذه البطلة غريبة في بلد غريب، ولذا كان شاعرنا لا يعنيه إدانة للمجتمع في شيء، ومثل هذه الظاهرة لا تشكل أي نوع - لدى الشاعر - من رفض، وتصبح المدينة عندئذ إشارة محايدة، وتقصد من هذه التسمية أن المدينة توصف لذاتها، دون توظيف في الأغراض الاجتماعية، أو السياسية، على عكس المدينة عند السياب ونزار وأمل دنقل، وحجازي على استحياء، حيث كانت شخصياتهم الهامشية مدينة موظفة في إدانة الأوضاع الاجتماعية، فهي مدائن غير محايدة، ولكنها مدائن وساطية أي أنها مدن/ مجال، يتخذ منها الشاعر لأغراضه.

شخصيات المومس الهامشية:

هذه الشخصيات عند السياب تكاد تكون صورة مكررة من المومس، من حيث معرفتها لحقيقة نفسها ووضعها الاجتماعي، فـ «المخير» كما يصوره السياب^(١٠) يعرف نظرة الآخرين إليه، من أنه حقير، في خدمة الغزاة، وبلا ضمير، وأنه غراب يرمز للخراب والدمار، ومع ذلك فهو يصر على المضي في مهمته، غير عابىء بالآخرين، ناظرا إلى نفسه بمنظور آخر، حيث هو القوي، التقدير، حامل الأغلال، ممثل للمصير والقضاء:

أنا ما تشاء: أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، ويائع الدم والضمير

للمظالمين. أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ . أنا الدمار، أنا الخراب !
شفة البغي أعف من قلبي ، وأجنحة اللباب
أنقى وأدفاً من يدي

.....

لكننا أنا ما أريد : أنا القوي ، أنا القدير .
أنا حامل الأفعال في نفسي ، أقيد من أشياء
بمثلهن من الحديد ، وأستريح من الحدود
ومن الجباه أعزهن . أنا المصير، أنا القضاء

ومع صحة الرؤية في المنظورين ، غير أن الشاعر أدى ذلك بلغة سطحية
وتقريرية ، تعتمد تعداد الصفات بتوال خال من روح الشعر ، وإذا كانت
موسم السياب تدرك لماذا ينصرف الناس عنها ، وتتحدث عن مقدرتها في
إرضاء الزناة كالآخريات ، فإن المخبر لم يقدم مثل هذه المقدرة في استرضاء
الآخرين كي يخففوا من حدة نظرهم إليه ، ولكنه يفجؤنا بهذا التحدي منذ
البداية ، إعلاناً منه عن صفة الإجرام المتأصلة في أعماقه .

و«المخبر» يتقوى على مهمته ، فيكرر على مسمعه — ومسمع من كان على
شاكلته — المعاني التي تقتل الضمير فيه ، حتى يتخلص من وخز الضمير ، مستفيداً
من وليم شكسبير في مسرحية «ماكبث» ، في أن يقتل الجريمة بالجريمة :

أنقل ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير
وانس الجريمة بالجريمة ، والضحية بالضحايا
لا تمسح الدم عن يديك ، فلا تراه وتستطير
لفرط رعبك أو لفرط أساك . واحتضن الخطايا
بأشد ما وسع احتضان تنج من وخز الخطايا

وهذا الوعي بحقيقة النفس — كما نراه — يخل بالتصوير الدرامي للشخصية ،
فالمفروض أن «المخبر» ضد الثقافة ، أو هو ممن يجهل دورها ، فمن أين له

الوقوف على هذه المعاني التي لا يصل إلى أصقاعها إلا شاعر كبير؟ إنها ثقافة الشاعر، خلعه على المخبر، وجعله يتناول إليها، وهي ليست من مدركاته، أليس هو القائل :

لم يقرأون وينظرون إليّ حيناً بعد حين

كالشامتين؟

سيعلمون من الذي هو في ضلال

هذا النموذج من الشخصيات الهامشية عند السياب ، يقوم بنوع من استرجاع بدايته في صراع الحياة، فيكشف عن حالته الأولى - كما فعل السياب مع الموس العمياء - فتراه بدأ أجيراً، واستمراً يبيع نفسه في هذه المهمة القلدة، ويشبهه السياب بالمرضعات المؤجرة، ونساء الهند اللواتي يؤجرن لندب الموتى، وهي صورة لا ترك أثرها في القارئ العربي الذي يجهل هذه العادات في الهند :

في البدء لم أك في الصراع سوى أجير

كالبائعات حليهن ، كما تؤجر - للبكاء

ولندب موتى غير موتاهن - في الهند النساء

قد أمعن الباكي على مضض ، فعاد إلى البكاء !

والمخبر يبرر - كالموس - اختياره للطريق السهل ، وفي رأيه أنه لا يحلم ، بل هو واقعي إيجابي على طريق الخونة في قول «نعم» للمشاريع الاستعمارية أو المصالح الطبقية ، فالذي يهجه أن يحل مشكلته ، ويؤمن لقمة عيشه ، وليأت بعد ذلك الطوفان :

سحقاً لهذا الكون أجمع ، وليحلّ به الدمار

مالي وما للناس ؟ لست أباً لكل الجائعين

وأريد أن أروي وأشبع من طوى كالأخرين

فلينزلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار

لي حفنة القمح التي بيدي ودانية السنين

- خمس وأكثر... أو أقل - هي الربيع من الحياة

فليحلموا هم بالغد الموهوم يبعث في الفلاة

روح النماء، وبالبیادر وانتصار الكادحين

فليحلموا إن كانت الأحلام تشيع من يجوع

ونهاية المخبر هي الانسحاق، وانتصار الحقيقة ولو جزئيا، وهي نهاية

ليست نابغة من التصوير الدرامي، بل هي لصيقة به، جاءت على غرار

النهايات في شخصيات السياب كالموس وحفار القبور:

إني سأحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع،

لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير

ساء المصير!

رباه، إن الموت أهون من ترقبه المرير

ساء المصير:

لم كنت أحقر ما يكون عليه إنسان حقير؟!

وفي سنة ١٩٧٠ كتب عبد الوهاب البياتي قصيدة بنفس العنوان «المخبر»،

وهي في ديوانه «يوميات سياسي محترف»، ولم يتحدث من داخل الشخصية،

كما فعل السياب، بل تحدث عن «المخبر» بضمير القائب، متهججا أسلوب

الهجاء المباشر، فدمغه بادعاء الثقافة، فهو في الوقت الذي يلوك فيه لسانه

شعر المتنبي، يخطيء في البلديي من قواعد الإملاء، ويحفظ من خطب الجمعة

أو المآتم بعض المواظ التي يرددها.

ثم يحصي البياتي مهام «المخبر»، فهو يعد نقود العابرين، ويقوم بدور

القواد، يتبع الأصوات والشفاه، ويفتش حتى في كتب الأطفال، وكل هذه

المهام ليكون في خدمة الطغاة، وفي سبيل هذه المهام «يتغن فن الكذب

والتزوير» ويكب كل موجة، «ويسرق أسلاب الضحايا ساعة الإعدام»، ثم

هو كالموس:

نُدِيَاهُ نُدِيَا مومس عارية في الشمس

تفتح ساقها لقاء فلس

وهو لدى البياتي شخصية كريمة يرفضها المجتمع ممثلاً في نماذج مختلفة من الشعب :

رأيته في مدن الشرق ، وفي أسواقها يصق في عيونه الحداد

وبائع الخضار والعطار

وهو على الرصيف في مذلة القواد

ولأن البياتي يتحدث عن «المخبر» بضمير الغائب لم نستطع الوقوف على أحلام الشخصية وتطلعاتها إلا استكناها من بعض الصور، لأن هذا الأسلوب ولاسيما المهجائي منه - كما هو عند البياتي - يظل بعيداً عن داخل الشخصية، يضاف إلى ذلك اعتماد البياتي على تعداد الصفات في النموذج الذي يرسمه، تعداداً يقتصر إلى الوحدة العضوية، ولكنه في النهاية يعطي لوحة من الصفات تشكل في مجملها الإطار العام لنموذجه.

والمخبر يتجدد في شعر أمل دنقل، ولكنه يأخذ اسماً جديداً، هو رجل «المباحث»، وهو أرقى في وظيفته من مخبر السياب والبياتي، ولذا نحن لا نراه في خدمة السادة بمقدار ما يعمل لحسابه، واكتسب من مهمته طغياناً وجبروتاً، بمقتضاهما تأله في الأرض، ونثبت القصيدة هنا قبل الحديث عنها، وهي بعنوان «صلاة»، افتتح الشاعر بها ديوانه الرابع «العهد الآتي»، تقول القصيدة :

أبانا الذي في المباحث . نحن رعاياك . باقي

لك الجبروت . وباقي لنا الملكوت . وباقي لمن تحرس الرهبوت .

.....

تفردت وحلك باليسر . إن اليمين لفي الخسر .

أما اليسار ففي العسر إلا الذين يباشون . .

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون . .

فيعيشون . . إلا الذين يشون . . وإلا
الذين يوشون ياقات قمصاتهم برباط السكون !

.....

تعاليت . ماذا يهكم نحن يذمك ؟ اليوم يومك
يرقى السجين إلى سدة العرش . .
والعرش يصبح سجننا جليدا وأنت مكانك . قد
يتبدل رسمك واسمك . لكن جوهرك الفرد
لا يتحول . الصمت وشمك . . والصمت وسمك .
والصمت - حيث التفت - يرين ويسمك . والصمت بين خيوط
يديك المشبكيتين المصمغتين يلف الفراشة . . والعنكبوت .
أبانا الذي في المباحث . كيف تموت .
وأغنية الثورة الأبدية . . ليست تموت ؟

* * *

القصيدية في مفتتح ديوان الشعر «العهد الآتي» ، وهو عنوان يجسد طموح
الشاعر إلى استرداد دوره ، ويصبح توقه إلى أن يكون نبي عصره وأن تتقدس
كلماته هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته ، فهو بعث للنبوة في
الشعر بمنطق القرن العشرين^(١١) ، ومن المنسق مع مفهوم الكتاب المقدس أن
يبدأ الشاعر ديوانه بال «صلاة» للرب ، والصلاة في الأعراف الدينية التقليدية
أكثف لحظات الالتقاء الروحي بين العبد والرب .

وإذا كانت الصلاة كذلك فإن السطر الأول من القصيدة يصدم
القارئ بتعبير لاذع في انتهاك القدسية ، فالمقطع الأول ينتمي لعالم
الصلوات المسيحية ، التي تعارفت على أن «أبانا» في السماوات ، ولكن
الشاعر شاء له أن يقيم في المباحث ، وهو استبدال * ينجم عنه دهشة

* للتعرف على المصطلح الاستبدالي ، انظر ، د . صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية .

الملتقي نتيجة لضعف احتمالات التوقع، والمفارقة بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفي نقيض فيما تمثلان من قيم .

وكما استأثرت الفقرة الأولى الكتاب المقدس، استأثرت الفقرة الثانية من القرآن الكريم سورة العصر، فيعزف الشاعر على كلمة «الخسر»، ويستحدث معها كلمة «اليسر» ليقوم بتوزيعهما بين إله المباحث الذي يتفرد بالأخيرة، ويجعل الأولى نصيب «اليمن» - وللشاعر من اليمن موقف سلبي - وجاء «بالعسر» ليكون من نصيب «اليسار» - وللشاعر منه موقف إيجابي، وكلا الاتجاهين الرئيسيين في الدولة/ المدينة خارج الميزان في منظور المخلوق الغريب الكائن في مؤسسة المباحث .

ولا يستثنى من الخسر إلا المداحين والمنساقفين والماشين في فلك رجل المكائد، فيملأون الصحف المشتراه بأكاذيبهم، أو الذين يلتزمون الصمت، وجعلهم الشاعر مع المداحين من باب «الساكت على الظلم شيطان أخرس»، وهنا يوفق الشاعر في توظيف البلاغة القديمة، حيث يقوم بعملية تنعيم موسيقي في داخل السطر الشعري، فيجمع بين الجناس والترصيع بتصرف، وهما من الفنون اللفظية التي أدت في كثير من الشعر العربي القديم إلى التدهور، ولكن الشاعر يتخذ منها صورة صوتية منسجمة مع التكلف في المظهر على ما تقوم به دوائر النفاق على الساحة حول رجل المباحث المثاله .

والشاعر باستشارته الأعراف الدينية، والانتقال منها بأسلوب المفاجأة الاستبدالي، إلى تجربته المعاصرة، إنما يخضع القارئ لتوتر التذكر، الذي «يدرك بتوازي الصيغ، أن انتهاك العدالة والقدسية الذي تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل أسلوبية جار. كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة والفقرات التي تليها، عن طريق القافية، التي تتوزع على نهايات المقاطع، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية، وإنما كقرار غائر، يحدد مراحل إيقاع الصيغ، ويضع بالتكرار المركز في المقطع الأخير المقابل الختامي للمطلع، مما يعطي القصيدة شكلها المنتظم، ووحديتها العميقة» (١٢).

وبذلك يكون أمل دنقل قد تفوق في أدائه على سابقه : السياب والبياتي، لأنه طور الشخصية من «المخبر» إلى رجل «المباحث»، وربما كان المخبر يعمل في دائرة المستعمر عند السياب، فقد كان المستعمر مازال موجودا في الساحة العربية، وهو ليس كذلك إبان قصيدي البياتي وأمل، ومع ذلك مازال البياتي يتعامل مع «المخبر» كرجل دنيء الهمة يعمل في خدمة السيد الحديد، بأسلوب البياتي الهجائي المباشر، ولكن «المخبر» ضئيل الحجم، وهو ليس أكثر من مرتزق أجبر، لا يعرف عن مصنع القرار شيئا، وربما كان مظلوما في بعض مواقفه، ولكن أمل دنقل أعطى الشخصية بعدها الدرامي، المؤهل للتأله، وهي بحق الجديرة بالصفات التي خلعتها السياب على نخبه من قدرة واقتدار دون وجه حق، لكنها في رجل المباحث تنبع من تكوين الشخصية في الهيمنة على مقاليد الأمور، وتلعب أخطر الأدوار في حياة المدينة/ الدولة.

ومثلا المخبر عند السياب في خيبة الأمل هذه :

قوتي وقوت بني لحم آدمي أو عظام
فليحقدن عليّ كالحمم المسعرة الأنام
كي لا يكونوا إخوة لي أنداك، ولا أكون
ورث قايل اللعين - سيسألون

عن القنيل فلا أقول :

«أنا الموكل، ويلكم، بأخي؟» فإن المخبرين

بالآخرين موكلون

وهو تبرير من الموسس وشخصياتها الهامشية في اختيارهم للطريق السهل، ورؤيتهم واقعية غير حائلة - من وجهة نظرهم - وهم إيجابيون بهذا المعنى في تحقيق مصالحهم الشخصية . ولذا فإن المخبر عند السياب هو الآخر يتمنى الدمار للناس أجمعين، بل للكون كله، مادام سيحصل على أربه من هذا الدمار والخراب .

وهي ثورة ليست مفهومة من المخبر تماما — كما هي مفهومة عند المومس، فهي ثورة لصيقة به، لم يستطع الشاعر الإقناع بها من خلال الشخصية، وليس وراءها إلا ثورة الشاعر نفسه التي عممها على نماذجه، كما عمم بأسهم، ونهاياتهم السوداوية، فالمخبر عنده يعيش بلا رجاء، في انتظار سوء المصير.

وهي نهايات أصبحت طابعا عاما للسياب في مثل هذه الشخصيات المنحرفة، التي يعج بها المجتمع العربي والإنساني، وكأن السياب يتنف في النهاية دائما بعبارة «الشقاء لن ينتهي» إنه الواقع الذي يعيشه السياب، ولكنه الواقع السيزيفي الأسود المنغلق، العاجز عن تقديم الحلول والبدائل، على كثرة إفاضته في تحليل شخصياته، وتحليل مجتمعه.

المدينة والمسألة الاقتصادية :

لا يباري أحد في أن «المال» عصب الحياة، ولكن الإحساس به في المدينة حاد، حتى أصبح ظاهرة عدوانية، تمتحن كرامة الإنسان، وتستلب قيمه، فالحاجة إلى المال كانت وراء ظاهرة البغاء وشخصيات المومس الهامشية، وحفار القبور كان في حاجة إلى المال ليطلق حنينه إلى الجنس «أفكلها انقذت وغباب في الجوانح شح مال؟»، ويمثل المال إحدى الزوايا الدرامية في قصيدة «حفار القبور»، فالجثة التي كان يحلم بها هي نفس الإنسانية التي كانت تأخذ منه المال لقاء ليلة معها، وتكون اللقطة الدرامية في استخراج حفار القبور للنقود التي أخذتها منه في لياليه البوهيمية.

وبدر شاكر السياب ارتفع بكلمة «المال» كظاهرة مادية إلى مستوى الإنسانية الشامل، معربا عن إلمامه الثقافي، فهو في قصيدة «المومس العمياء» ينهض من العانة الوجدانية إلى معاناة ثقافية، وذلك في إشارته إلى المقولة الأساسية، وهي أن المال شيطان المدينة، فيستثير مع قصة المال قصة «فاوست» للشاعر الألماني «جوته» لإبراز الطغيان الذي يمثله المال، فقد تسلط الشيطان على «فاوست»، وزعم الشيطان أنه يستطيع شراء روحا وجسدا،

وقبل «فاوست» الصفقة، وباع نفسه للشيطان في مقابل أن يرد عليه شبابه، وأن يريه «هيلين» جميلة «طروادة»، وأن يضع الشيطان نفسه في خدمة «فاوست»، كما يهبه اللآلئ والمال.

ويكتشف «فاوست» القرن العشرين، الذي باع نفسه لشيطان المدينة، أنه عقد صفقة خاسرة، فلم يبق من «هيلين» - أسطورة الجمال والحب الحتمي - غير جيفة ضامرة تنته، هي امرأة المدينة، الجسد العاري في حانوت الرقيق، فتكون صرخة السياب:

المال شيطان المدينة

لم يحظ من هذا الرهان بغير أجساد مهينة
«فاوست» في أعناقهن يعيد أغنية حزينة
المال شيطان المدينة، رب «فاوست» الجديد
جارت على الأثمان وفرة ما لديه من العبيد
الحبز والأسماك حظ عبيده المتذللين
نما يوزع من عطايا - لا اللآلئ والشباب،
والمومس المعجفاء - لا «هيلين» والظما للمعين
لا حكمة الفرح المجنح والخطيئة والعذاب

وقصة «فاوست» نهضت بمستوى التجربة والمعاناة، وفتحت فيها كوى وأفاقاً لأحد لها من تجارب الشر والمال والطهارة والسعادة والبؤس، إلا أنه يحشدها حشداً، ويفصل فيها، وينوّه بجانب منها ليوافق مبتغاه، وأخرى بالأسطورة أن ترد في لمحة قاطبة نافذة، فلا تكون سبيلاً للمعادلة والمقارنة، وإقحام المعلومات الثقافية على سياق التجربة، فكأنه ينيط بالشعر مثل وظيفة النقد، وقد شهدنا أن معظم الأساطير التي اقتبسها كانت مضافة إلى تجربته بالمطالعة، ولم تغد إليها بالحدس من تربة البيئة وعاداتها وتقاليدها، التي تغنى بها أفراحها، وأتراحها وتوحي بقليل أو كثير من معاناتها

للوجود»^(١٤)، وربما كان السياب وإعيا لمدي انفصاله عن قارئه، فذيل على قصائده بشروح وتفسير، لعلها تسعف القارئ بمفاتيح لما استغلق عليه.

والطباق بين «شيطان» و«رب» ليس مجرد حلية لفظية، ولكنه صورة للمأساة الحقيقية في المدينة المعاصرة، ومع أن الشاعر وفق في ربط الظاهرة بالإطار الإنساني الشامل، غير أن استغراقه في الأسطورة على الوجه الذي بيناه، وتصريحه بالأساء، قلل من النضج الفني، بحيث كان لافتات على ثقافة الشاعر، أكثر منه تمثلا لروح الثقافة العالمية، وهي ظاهرة تبدو أكثر ما تكون مع السياب.

وعلى المستوى الفردي عانى السياب من «المال» والاختراب بسببه عنة شخصية ظهرت جراحاتها في شعره، أولى قصائد ديوانه «أنشودة المطر» وهي «غريب على الخليج ١٩٥٣» لا تعبر عن تجربته الخاصة فحسب، وإنما هي تجربة جيل كامل، ليس فقط من العراقيين، بل هي مجموعات نزحت من البلاد العربية إلى دول الخليج، بعد أن ضاقت بها سبل العيش في ظروف اجتماعية واقتصادية طاحنة، هاجر السياب إلى الكويت في هذه الفترة، وظهر «المال» عنصرا جليا من عناصر مأساته في هذه المرحلة:

فلتتطفئ، يا أنت، يا قطرات، يادم، يا . . نقود،

ياريح، يا إبراً تخيط لي الشراع، متى أعود إلى العراق؟ متى أعود؟

يا لمعة الأمواج ونحهن مجداف يروء

بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة . . يا نقود!

لم تكن النقود مطلوبة لذاتها عند السياب، ولكنها وسيلة القضاء على غربته، فهو يريد العودة للوطن، وبينه وبين الوطن حجاب من البحار، وهو يحاول أن يجمع ثمن تذاكر لهذه العودة عبثا، ولو كانت وسائل المواصلات لا تقاضي ركايبها، ولو كانت الحواجز ليست بحرية، لهانت المشكلة المالية لدى الشاعر:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض ، بلا بحار!
مازلت أحسب يا نقود ، أعدكن وأستزيد ،
مازلت أنقض ، يا نقود ، يكن من مدد اغترابي ،
مازلت أوقد بالتفاعتك نأ فذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناك ، فحدثيني يا نقود ،
متى أعود ، متى أعود
أترأه يأزف ، قبل موتي ، ذلك اليوم السعيد؟

وكلما فرغ من إعداد ميزانيته المالية تأكد له اليأس من العودة التي
أصبحت هدفه من المال ، فهو شاعر والعداء بين الشعر والمال مستحكم
ومفروض ، راتبه كمدرس لا يكفيه ، وأكثر من ذلك يكمله من كرم
الكرماء ، وياله من إحساس!

واحسرتاه . . فلن أعود إلى العراق ! وهل يعود
من كان تموزه النقود؟ وكيف تدخر النقود
وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود
به الكرام ، على الطعام؟

إن الشاعر يثور على المدينة/ المال ، مستمدا مادته الواقع الإنساني ، متقلبا
من التجربة الذاتية إلى الآفاق الإنسانية ، ومع مضامته الشعرية تلمع هنا
وهناك . هذه الومضات السيابية المعروفة . إلا أن المباشرة في تناول وقرب
الآفاق التي يتحسسها جعلت أعماقه قريبة هي الأخرى .

وإذا كان نسيج السياب في «غريب على الخليج» من خيط واحد في المسألة
المالية ، بحيث فشل هذا النسيج في صنع وضع اقتصادي ذي أبعاد ، فإننا نرى
هذا النسيج في خيوطه المتعددة التي ترسم لوحة البناء الاقتصادي الضاغط في
المدينة عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، في قصيدة عنوانها «ما أقسى برد

الليلة» (١٥) حيث ربط الوضع الاقتصادي بالحب، وكيف يقوم هذا الوضع المنهار في تشويه أجيل وأنبل عاطفه إنسانية في حياة البشر، كما جعل الطفل / ثمرة الحب ضحية الضغط الاجتماعي في شكله الاقتصادي، والطفولة براءة وجمال وطهر، وهي ثورة على المدينة الاجتماعية، تحمل مبرراتها العادلة في الثورة، وتبدأ القصيدة بمغزاها وخلاصة تجربة العصر المدني:

ما أبهظ ثمن الحب

في عصر الثلاثيات

وهي بداية تجريدية ومباشرة، وفيها تقرير ذهني وحكم مسبق عن الحكاية التي ستأتي، ولو استغنت القصيدة عن هذه البداية لكان أفضل، لأن القصيدة ستقول هذا المعنى بطريق غير مباشر، دون أن يضطر الشاعر إلى التصريح به، ولن يشفع للشاعر في هذا السقوط الفني أنه ذكر «الثلاثيات هنا، وجعلها رمزا لروح العصر كله، وهذا اتجاه في الشعر الجديد *، غير أن الشاعر بهذا الشكل وضع الكلمة موضع اللاحقة التي تقول: إن الشاعر عصري يستخدم في لغته منجزات المدنية والعصر، وهو ما سقط فيه بعض شعرائنا للإفصاح عن عصريتهم دون تمثل لروح العصر، كما أن «الثلاثيات» ضئيلة إلى حد كبير في التعبير عن روح العصر، بحيث تصبح له رمزا، حتى لو قبل إنها مرتبطة بشكل أساسي بجوهر القصيدة، فقد قالها الشاعر فيما بعد بشكل منبثق من العمل الفني، أي في المكان الذي يجب أن توضع فيه.

الجزء الأول بعد المقدمة الهابطة، يذكر فيه الشاعر قصة حبيبين يحلمان بالزواج، في منزل صغير يحمي حبهما من الضياع الانفرادي في أسواق الليل، وأطراف النهار ذي الإيقاع السريع، وبطفل يكون فرحة قلييهما، وتزوجا، وأتاهما الطفل، ولكن تذهب السكر، وتجيء الفكرة، ويواجهان بضرورة تأثيث المنزل على ما تقتضيه روح وضرورات العصر:

* أي أن ذكر المستحدثات العلمية اتجاه مرغوب فيه لدى الشعراء المعاصرين.

حين رفعنا أقداح اليوم الأول
جاء حساب الملكين
المسكن . . . صوت يصرخ أين؟
الثلاجة؟ . . حجرة نوم لائقة باثنين؟
البسط الإيرانية؟
وأرحنا طفل ليالي القمر الوردية
في مقعد جارتنا . . ونسيناه . .
ونفضنا . . المسكن . . والثلاجة . . والحجرات
ونعدّ الملييات
حتى تذكرناه
عدنا فوجدناه
مختلفا في مقعد جارتنا
ما أقى برد الليلة

والثلاجة «في هذا المقطع في مكانها، ليست مجتلبة من الخارج بل هي جزء من صميم المشكلة، تعاونت مع أزمة المساكن في المدن، وخاصة مدينة القاهرة، والأثمان الباهظة التي تتحطم عليها السعادة الزوجية، إن هذه الوقائع اليومية في حياة المدينة، ذات مسحة تفصيلية، مأخوذة من الحقائق المعاصرة، ولم تؤخذ من التاريخ ولا من الخيال، وهي تفاصيل غريبة عن الشاعر، قدمها له العالم الخارجي مبعثرة في الزمان والمكان، وليس للشاعر فيها عمل إلا تنظيمها حسب التصميم الأدبي، بحيث ركزها في حادثة كاشفا عن الهوى الذي يبرر وجودها، وهذا الترتيب الموفق الذي أحسنه الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، هو الذي أعطى دراما كاملة، ومما يلفت النظر أن هذه التفاصيل ليست منتخبة من حياة المجتمع الراقي، بل مأخوذة من الحقيقة المبتذلة والعقلية الشعبية، ومن المعروف في الواقعية أن «نظرية الواقعية تطبق

بطريقة أفضل على مرتبة أكثر قربا من الطبيعة ومن الحقيقة الإنسانية العميقة والبسيطة أكثر مما تطبق على مرتبة أكثر تطورا وأقل إخلاصا^(١٦)، وهي واقعية على طريقة بلزاك وشامفلوري، التي كانت تركز على القصة والرواية، وهذا لا يقلل من عمل الشاعر، فقصيدته ذات حدث قصصي، كما أن أفكار بلزاك وشامفلوري من الأفكار التي أسست للواقعية بشكل عام.

الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة من الشعراء المؤمنين بالتوجه الاشتراكي في الحياة والأدب، وهو من أجل هذا يحمل على الطبقة، وللطبقة موضع آخر في هذا البحث وعجيء «البيسط الإيرانية» في القصيدة كمفردات الأزمة الاقتصادية لدى المتزوجين، تُخرج بطلي القصيدة الشعبية التي يصور أزمته، وتنتقل بهما إلى طبقة أخرى أروستقراطية (أو برجوازية كما يحب الاشتراكيون أن يسموها)، وهذا الانتقال ينحرف بالقصيدة عن مدارها ومركزها الصحيح، فلم تعد المأساة أزمة اقتصادية يتحر الحب النبيل على صخرتها، وإنما أصبحت صراعا طبقيًا، فالبيسط الإيرانية ما كانت ولن تكون مثلة لأزمة في الطبقة التي توجه الشاعر إلى تصويرها، ومع كل ذلك تظل القصيدة خطوة للأمام بعد قصيدة السياب التي انطلقت من أزمة ذاتية.

المدينة والطبقة :

إن فقدان «العدالة الاجتماعية» في توزيع الثروة، ترك المجتمع ممزقا بين طبقتين: طبقة الفقراء الكادحين، وطبقة الإقطاع ورأس المال، وبمقتضى منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. توجه سعدي يوسف إلى تصوير الطبقة المطحونة في رحي «الفاقة»:

يا قلبي الحجري، يا متلصص الخفقات، يا زيف المقاهي

أبصر... فوجه الفاقة العظمى كوجه الميتين

أعمى، يمص الدود والزهرى، مبجوح الأنين

أبصر... كأنك أنت لم تولد لتبصرهم جميعا

لتصبح بين الناس ، من أجل الذين يعذبون ويدفنون
في الصمت ، من أجل الذين يجرون
أقدامهم في بول مرضاهم ، ورغم القبح والماء المسمم يزرعون
يا قلبي الحجري . . أبصر ، كي تراهم يبصرون
أبصر . . وإلا فليمرغك الحذاء ، على الزجاج ، على المقاعد
وعلى أنابيب المياه ، وفوق أغطية المقاعد
وأمام أبواب الأطباء الأنيقة ، والمطاعم والقضاة
اصرخ بأعناق المدينة ، قف بساحات المدينة (١٧)

الصورة هنا مبتناة على انتقاء تعددي لجزئيات منفصلة ، والهوى الذي يبرر وجودها ويجمعها تحت سقف واحد هو «الفاقة» ، صور منتخبة من الفلاحين والعمال ، ولولا صورة القلب الحجري ، متلصص الخفقات ، وزيف المقاهي ، لبرئت الصورة تماما من روح الشعر ، أو كما يقول قدامى نقادنا لكانت خالية من ماء الشعر ، وقد ساعد على هذا الجفاف التعدد المتتالي ، المعتمد على تكرار حرف العطف ، مما يذكر قارئه بأن الشاعر يقتفي أثر البياتي في مثل هذا النوع من التصوير الواقعي ، ويذكر القارئ أكثر بأن شاعرنا في هذه الصورة يحاول أن ينظر للواقعية أكثر من أن يبدع ، فالنظرية الواقعية ، وهي تتحدث عن مطلب التفصيل — الذي سبق الإشارة إليه — تحدد مكانها في غير المجتمع الراقى ، حيث محا التهذيب وحياة المجتمع خطوطها البارزة ، بل نجدها في المستشفى أو في دراسات رجال القانون ، حيث يوجد مجتمع كل ماهو مضحك ، وكل ماهو مفجع في عصرنا ، فالطبيب نجى الإفراط الذي تقود إليه الأهواء ، ورجال القانون هم الشهود لما ينتجه تضارب المصالح ، والأهواء والمصالح هما قطبا الحياة الأخلاقية بالنسبة بلزك (١٨) ، ومن الواضح أن سعدي يوصف قديم أو ترجم هذا التنظير بشكل منظوم .

أما طبقة الإقطاع ، فقد جعلها بدر شاكر السياب المنطلق الأساسي والأول

في مأساة «الموس» العمياء»، حيث كان أبوها فلاحا بسيطا يعمل لدى إقطاعي، وأخذ والدها بجريمة السرقة - إن صدقا وإن كذبا والقرءاء - فاضطرت المسكينة أن تستبدل المدينة بالقرية، وأن تبدل اسمها من «سليمة» إلى «صباح»، وعجزت عن لقمة العيش إلا لقاء عرضها، وقد سبق الحديث عن القصيدة فلا حاجة إلى التكرار هنا.

إن ألف الأشياء وأبعجدة الأسفار تقول: إن من يسلبك اللقمة فقد سلبك الروح، ومن ينزع ثوبك يتزع جلدك، هذه هي علاقة الفقر بالموت، علاقة النتيجة بالسبب، والشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، يقيم جدلية الفقر والموت من خلال الأثر المعروف عن علي بن أبي طالب: «لو كان الفقر رجلا لقتلته»، وذلك في قصيدته «حوارية عن الفقر» ويدير الحوار بين الشاعر ورابع الخلفاء، متمكزا على العبارة السابقة:

الشاعر: من يقتله . ؟ هاهو ذا يرتاد الحارات المقهورة، ممتطيا فرس
الجوع، ومتمشقا سيف الأحران.
يلبحتنا أطفالا وشيوخا، يحيا في الأقبية السوداء
يتجول في الأحياء المزدهمة. لم لم تقتله يا ابن أبي طالب؟
سيفك كان طويلا، يخرج من صفحات القرآن
سيفي ما أقصره! كلماتي ما أقصرها! نخرج من شفتي إنسان
لا حول له، لا شان

إن ملامح التجربة المعاصرة تفرض نفسها من خلال تصوير الفقر بفتى إقطاعي، وكيف؟ هل يمكن تصور الفقر مرادفا للإقطاع؟ لأن الإقطاع كان سببا جوهريا في تعميق الفقر وحدث بينهما علاقة؟ ولكنها علاقة سببية وعلاقة صراع لا علاقة مشابهة، فلا يبقى إلا أن يكون كل منهما مدمرا للإنسان في طبقاته للدنيا.

كما تطل المعاصرة في أرجاء القصيدة في «سهرات التانجو» و«حفلات

الأزياء» وهي صور من حياة الإقطاعيين، ليست مجتلبة من الخارج، ولا اصطنعت للإعلان عن الحدائث، بل هي واقع إقطاعي يستفز الفقراء.

والمعاصرة والمحلية في وقت واحد نراها في «استحلاب القات» وكما هو معروف في أبجدية الثقافة أن المحلية عنصر أساسي في عالمية الأدب.

إن الإقطاع كقضية مطروحة على الساحة العربية يومئذ مع رأس المال، وسهرات التانجو، وحفلات الأزياء، واستحلاب القات اليمني، ومعها الشاعر بالطبع، في مقابل العبارة المأسورة، وصفحات القرآن، في صحبة علي بن أبي طالب، يتبادلان الظهور والاختفاء في القصيدة، بحيث لم يطفئ عنصر على آخر، وهو الشكل الفني الناضج الذي تتوخاه في توظيف التراث.

وينطلق د. عبد العزيز المتالح من بكاء العهد الذهبي لغرناطة ليصل ذلك بقضيته حيث كانت مهرة الفتح من عرق العمال:

يجري تحت حوافرها نهر العرق الأسبان،

تسير به سفن العمال المكندودين

يبنون قصورا وجسورا للعمال

يشربه، يشربهم في علب الليل، كبار الملاك

وتنام جياها أطفال العمال

المهرة تركض نافرة... تتراجع... تقطع رحلتها نحو الشرق، تصبح:

لماذا يا مدنا نائمة عجفاء

من لا يعمل يأكل فاكهة الشمس ويشرب كأس الأرض،

ومن يعمل لا يجيد الكسرة... لا يجيد الماء؟ (٢٠)

.....

.....

كانت تضحك، تتمهل وهي تسير على حقل الحنطة

تنضجه حينها... عينها الموقدتان

تنتظر الفلاحين الجوعى حين يعودون به نحو مدائنهم خبزاً،
ثم تعود لتبكي حين ترى السادة يستولون على الحنطة والأرض معا،
لاشيء يسير إلى الأكوخ
غير الدمعة، لاشيء (٢٠)

وهو تناول نشري لموضوع الاشتراكية، فليس فيه أكثر من عرض ساذج للصراع بين العمال والفلاحين والإقطاع، خال من روح الشعر، هو صياغة للأفكار السطحية، ولا يفلح الشاعر إلا في الجزء الذي جعل فيه الفلاح الجائع يقف للدفاع عن الإقطاعي ضد ثورة الجياع، بنيران مضادة مما جعل الثورة تتراجع، فليس من المعقول أن يتقاتل الجياع من أجل الجياع، وهو موقف درامي رفيع المستوى، لم يقلل منه إلا تعليق الشاعر على الصورة بقوله: «يا للمهزلة البشرية!» وهي عبارة لا محل لها عقب صورة ناجحة معبرة بذاتها وإيجاءاتها صورة تركت مدينة غرناطة/ الوطن، من دون شمس، وقناديلها مطفأة بالليل، وتحترق كل الأقمار في الرحلة، ويوشك ليل الليل أن يدهم الجموع، ويلمسها السجن للسجن، وتعود العقارب للخلف، أي تهدد الانتكاسة بال فقدان التام.

ويحتج عبد الوهاب البياتي على الإقطاع الذي تعاون مع الاستعمار على تشويه «القرية الملعونة» (٢١) وهي قرية غير محددة، لأن البياتي يرتفع بها كي تصبح رمزا للريف كله، وهي امتداد وتطوير «لسوق القرية»، مع أن القصيدتين في ديوان واحد، وهو «أباريق مهشمة»، وهذا الاهتمام بالقرية عند البياتي يلعب دورين، الأول المشاركة في زحزحة السياب عن مكانته في الشعر العراقي، فأراد السخرية من تصوير «السوق» في المدينة، وبيان أن المكان ليس المدينة، بل هو القرية، والدور الثاني، وهو ملازم للأول، أن القرية بما فيها من فلاحين فقراء تمثل جغرافيا بشرية لاهتمامات الفكر الاشتراكي، ولذلك فإن «القرية الملعونة» كانت بغير سمات محددة، لأنها ساحة بشرية يدور فيها صراع غير متكافئ من جهة وتعاون الإقطاع مع الاستعمار/ الأفاق الطريد من جهة

أخرى على تشويه إنسان القرية، والجديد عند الشاعر في هذه القصيدة، أنه لم يكتف بتصوير وإثارة التقزز من حياة الريفيين - وهو ما كان قد اكتفى به في «سوق القرية»! - ولكنه أحسن الربط بين هذه الكتل البشرية المشوهة بسبب هذا الشقاء العميق، في صور صادقة واقعية تلمس كنوزاً من الشعور:

بشر ينام ويستفيق
بشر ينام مع الدواب السائبات على سواء
مادام ينعم بالثراء
ابن الساء
«العمدة» المرهوب، والخبز العريق
- حلم الملايين الجياع من الرقيق،
ولم الشهيء؟
الخبر تضجج- السياط الداميات لم الشهيء؟
ولم العريل؟
.....

كتل مشوهة تدور
حول الزرائب، والقبور الناثبات على القبور.
أصواتها النكراء تقطر بالدم المزرق، بالدم إذ تدور
كتل مشوهة تدور
وتعود تنبش في المزابيل والقبور
ليظل طاغية العصور
بالويل ينذر والشبور

- وخلاصة ما سبق رؤيته في الساحة الاجتماعية من: الجوع والفقر، والإقطاع وسوء توزيع الثروة المالية، تؤدي بالضرورة إلى طرق الاشتراكية كحل اجتماعي يضمن قدراً من التقارب بين طبقات الشعب، ونخرج من الظلمات

التي عانتها شعوب المنطقة ، وهي الحل الذي طرحته وبدأت تنفيذه الثورة المصرية . وفي قصيدة «أنامل الجليد» يظهر الروح الاشتراكي عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، على طريقة عروة بن الورد ، الذي كان يغرق جسمه في جسوم كثيرة ، وناظرا إلى البياتي في منهجه الفني :

خرجت من مدينتي
يداي خلف الظهر والجين
يريح كبرياءه على التراب
ما وجهتي ؟ لا النجم دلّني ولا الكتاب
ذبحت ناقتي من قبل بدء رحلتي
فالجوع كان قد أُمّ بالصحاب
وشملت فرشت نصفها على الرمال
ونصفها أظلمهم
وكان في فمي موال
غنيته لهم
وقلت : كله فدا الرفاق (٢٢)

الشاعر فقير خللي الوفاض ، يدها خلف ظهره ، وجيئه بالتراب ، خرج من مدينته يضرب على غير هدى ، ولأن الصحاب يعانون الجوع ، فقد ضحى الشاعر بكل ما يملكه في سبيلهم ، فلبح ناقتة ، وجعل شملتة نصفين ، فرش النصف لهم ، وبالنصف الآخر غطاهم به ، وبعد أن أكلوا وأدقشوا ، أطربهم الشاعر بـ «موال» كان في فمه .

إن الشعور الحاد بالبرد ، الذي يفصح عنه عنوان القصيدة «أنامل الجليد» أت من جهتين : الجوع والعري ، والشاعر قدم للرفاق الجياع العرايا ناقتة لسدّ الجوع ، وشملتة فرشاً وغطاء ، كما هدهد مشاعرهم بمواله ، والناقة والشملتة والموال هي رموز الشاعر في الحل ، والرمزان الأخيران متخبان من روح

الشعب، ولذا فهم يأتلفان مع الواقعية الاشتراكية التي تستوحي الطبقة الشعبية، ولكن رمز «الناقة» يبدو نائيا غير منسجم مع «مديتي»، فالتصوير الفني يحتم أن تكون مفردات الصورة غير متنافرة، وعلى ما يبدو أن الصورة قد راقت للشاعر حين وقعت عينه عليها لدى البياتي*.

والحل الذي قام به الشاعر لمشكلة الجوع حل اشتراكي نابع من الذات، وليس مفروضا من الجهات العليا بقانون، وهو ملمح طيب، قد يذكر القارئ بحل اشتراكي مشابه قدمه ليو تولستوي إرهابا بالفكر الاشتراكي، وقام به عروة بن الورد (توفي نحو ٣٠ ق هـ = نحو ٥٩٤ م) المعروف بعروة الصعاليك، وقد كان للشاعر اهتمام خاص به، وعروة هو القائل:

أقسم جسمي في جوسم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد**

ويعقب أبو سنة بعد الأبيات السابقة بمجموعة من الأمثال الشائعة، التي يتصور أنها تخمد قضيتته في الوحدة الشعبية والتسام الصفوف، ويأتي بهذه الأمثال مترابطة متتالية خالية من الشعر، تأخذ شكل الوعظ الأخلاقي:

لو أن ذلك الزمان ضاق

فلتسع له قلوبنا

ولتقتسم على الصفاء خبزنا

فاليد لا تحيد وحدها التصفيق

ولتأخذ الرفيق قبل أن نمر في طريق

والشاة تلتقي بالذئب إن نأت عن القطيع

والويل للموحد

ومن الواضح أن الشاعر يرسم خطى البياتي في صوره الجزئية، كما سبق في

* انظر عبد الوهاب البياتي، عذاب الحلاج، ديوان: سفر الفقر والثورة (ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، ص ١٤٥، ١٤٨).

** عروة بن الورد: ديوان عروة بن الورد والسموأل، دار بيروت للطباعة والنشر، ص ٢٩.

نحر ناقته، وكما هو حادث في حشد هذه الأمثال، فقد سبق للبياتي أن حشر مجموعة من الأمثال في قصيدته «سوق القرية» من مثل قوله:

«ماحك جلدك مثل ظفرك»

والطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب (٢٣)

والإيغال في احتذاء الشاعر للبياتي أفقده من الشاعرية أكثر مما فقد البياتي، وإلى هنا يكاد أبو سنة يكون شاعرا واقعيا، ولكن الجزء التالي من القصيدة ينحرف إلى الأداء الرومانسي:

وذات ليلة أتى الشتاء

وجرد الأشجار من ثيابها

وأرسل الرياح

تنوح في الطريق

وفجأة تفرق الصباح

لكل واحد طريق

وأغلقوا الأبواب

الريح تلتوي ويستقط السحاب

وفوق كل مدفاة

تمددت أنامل الجليد

لكل واحد مكانه وعشه

لكل واحد نشيده

«كفى الفؤاد همه»

ولم تجد يداي مدفاة

حيث نجد صورة من لغة التضاد في المدينة، تبدو من خلال ثنائية: الأنا/ الآخر، فالتناس في المدينة متفردون متعلقون على أنفسهم، غير متواصلين،

وكان الشاعر يطمح في هذا التواصل ، وبدأ بالعطاء والبذل ، فحضر الآخرون عنده ، وفي الشدة تحلوا عنه وانكفأوا على ذواتهم ، وأغلقوا أبوابهم ، واهتم كل منهم بنفسه ، فلكل همومه ، وتركوا الشاعر وحده في موسم الشتاء دون مدفأة ، يعاني في صحراء المدينة برودة الشمس والنار .

وفي آخر القصيدة يعود الشاعر إلى التقريرية والتسطح والمباشرة ، والمواظب الأخلاقية الجافية :

لو يعلمون بامديتي
الدفء ليس مدفأة
الدفء ليس في الغطاء
الدفء في مودة اللقاء
الدفء في قلوبنا لو حطمت جليدها
لو تبدأ العواطف الحرساء
حديثها
لو نرفع الستائر السوداء
عن الندى وزرقة السماء
كي يبدأ الربيع في حدائق الشتاء

ومن البيت الأخير يتحول «الشتاء» في القصيدة إلى رمز يشير به الشاعر إلى جحود العواطف ، كما تتحول «المدفأة» إلى رمز مقابل يعني حرارة العواطف في التواصل واللقاء ، ولكن الشاعر عثرى هذه الرموز ، ولم يدعها تتحدث بذاتها لقارته ، فهو إما أن يكون قد فقد الثقة برموزه وقدراتها على الإضاءة ، أو فقد الثقة بقارته في استكناه الرموز ، وعلى كل فالثقة غير حاضرة ، ولعلها عدوى من فقدان الثقة في ثنائية : أنا/ الآخر .

ونقول في اختتام هذا الفصل : إن شعراءنا الذين نظروا إلى الوجه الاجتماعي

في المدينة قد تقاربوا واختلفوا، لقد تقاربوا في رؤيتهم الفكرية للواقع والفن،
واختلفوا في رؤياهم الشعرية الحديثة، التي تحاول الاقتراب من معالم الكون
الشعري، هذا الكون الذي يستمد عناصره الأولية من واقع المجتمع ويتجاوز
أسوارها الفكرية الضيقة، وينفذ إلى أقطار المجهول في الأصقاع البعيدة، هذه
السموات التي لا تطولها اللغة، وهنا يستطيع الشاعر أن يعبر عما لا يقال .



الهوامش

- ١- إيليا الحايوي: بدر شاكر السياب، ١/١٢٣.
- ٢- انظر، فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس ص ٢٤٦. وانظر أيضا، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٣، ١٤ ونحن هنا نتجاوز ما أشار إليه إيليا الحايوي من أن الأسطورة مقحمة، انظره في: بدر شاكر السياب، ١/٢٥.
- ٣- إيليا الحايوي: بدر شاكر السياب، ١/١٣٩.
- ٤- السابق... نفسه.
- ٥- انظر، فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص ٢٤٢، وأيضا د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٣.
- ٦- إيليا الحايوي: في النقد والأدب، ٥/٣٣٦.
- ٧- م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ص ٦٦.
- ٨- أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٢٨٢.
- ٩- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، ١/ من ص ١٢٣- ١٦٦.
- ١٠- انظر القصيدة في: بدر شاكر السياب: أشودة المطر، ص ٣٢- ٣٦.
- ١١- د. صلاح فضل: إنتاج السلالة الأدبية، ص ٥٧.
- ١٢- د. صلاح فضل: نفسه، ص ٦١، ٦٢.
- ١٣- انظر، بدر شاكر السياب: أشودة المطر، من ص ٢٣١- ٢٤٨.
- ١٤- إيليا الحايوي: بدر شاكر السياب، ١/١٣١.
- ١٥- انظر محمد إبراهيم أبو سنة: الصراع في الآبار القليعة، ص ٤٠- ٤٢.
- ١٦- شامفلوري، عن فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص ٢٤٣، وانظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٤.
- ١٧- سعدي يوسف: من قصيدة «محسن» (الأعمال الشعرية، ص ٤٢٤، ٤٢٥).
- ١٨- انظر فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، السابق ص ٢٣٧.
- ١٩- كارل. ل. بيكر: المدينة الفاضلة عند فلاسفة القرن الثامن عشر، ترجمة محمد شفيق غريال، مكتبة الأنجلو المصرية ط الثانية، ١٩٥٨م، ص ٢٠٦.
- ٢٠- عبد العزيز المقالح: عودة وضاح اليمن قصيدة «الشمس لا تعرف غرناطة»، من ص ١٦٥- ١٦٧.
- ٢١- انظر عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ١/ ٢١٦ / ٢١٩.
- ٢٢- محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان «الصراخ في الآبار القديمة»، ص ٤٨، ٤٩.
- ٢٣- عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ١/ ١٩١.

الفصل الرابع

المدينة : بعد سياسي

الاقتصاد السياسي :

للمدينة وجهان : اجتماعي وسياسي ، والصلة بين الوجهين قوية ، والارتباط بينهما وثيق ، والشعر - والحديث منه على وجه الخصوص - مشبع بالوجدان السياسي ، ذلك أن سلطة الدولة كبيرة ، ومشاكلها ملحة ، من الحرب والسلام ، وقضايا متطلبات الإنسان ، ومشاكل التحرر ، بحيث لا يتوهم أحد نفسه بعيدا عن مؤثرات السياسة غير السذج والبسطاء ، وحتى هؤلاء كثيرا ما يتأثرون بالسياسة رغما عنهم ، تماما كالحیوانات الصغيرة التي تدهسها السيارات ، وكالأطفال الذين يموتون بقنابل الحرب ، وكل منا - مهما شعر بالاستقلال - واحد من الكثيرين ، يخضع بآلاف الطرق للتوترات العالمية ، فحياتنا الخاصة سياسية ، وقد لاندرك ذلك إلا حينما نحل بالمجتمع كارثة اقتصادية ، حينئذ نستيقظ على الحقيقة الصارخة ، بأن مصالحنا الخاصة تعتمد على المصالح المشتركة ، وقصيدة «كنيث فيرنغ» بعنوان «ترنمة جنائزية» تصف أمريكا نموذجا في فرديته ، وتأثرت حياته بالركود الاقتصادي :

من انفراج إلى انفراج ، لقد احتز وتباهى
بالطريقة المعينة الخصوصية التي يجبا بها حياته الخاصة
ومع ذلك فقد قطعوا عنه الغاز ، ومع ذلك
حبس عنه المصرف الودائع ، ورغم ذلك أطل المالك مطالبا :
ومع ذلك تحطم المنياع . . . (١)

وكلمات «بيرتولد بريخت» في قصيدته «إلى الأجيال القادمة» وهي

قصيدة عن ألمانيا في العهد النازي، تضيف إلى ما سبق، إحساس الناس بالإثم لمجرد الاستمتاع بملذات الحياة. في حين ينتشر الرعب في الخارج، ويحتاج كثير منهم إلى العون:

آه، يا له من عمر

الحديث فيه عن الأشجار جريمة،
لأنه سكوت عن الظلم،
وذلك الذي يسير الهويى في الشارع،
أليس بعيدا عن مثال أصدقائه،

الواقعين في ضيق؟^(١)

وقد كان العامل السياسي من الأسباب التي دعت الرومانسيين للفرار من المدينة نظرا لل فراغ السياسي الذي عانوه في المدينة، ولكن المدينة العربية المعاصرة قد طرأت عليها تغييرات سياسية مهمة، غيرت شكل الفكر في الساحة العربية، فبرز الروح القومي بشكل طاغ واهتز وجدان الشعب العربي في المدن العربية، يتابع هذه اليقظة القومية، وكان الشعراء طليعة شعوبهم، وأصبحت المدينة ملتقى الحوار للشعر السياسي، فانجذب إليها الشعراء، لما ترمز إليه من ازدهار في الاتجاهات المطروحة في الساحة العربية.

لقد تحول الوجه الاجتماعي للمدينة، وأصبح وجهها سياسيا، فقد خضعت النظرة إلى المدينة لرؤية سياسية، حيث تتسع الرؤية للدلالة السياسية، حتى ولو كانت المراكز التي تنطلق منها اجتماعية، فالوجه الاجتماعي الذي سبق رصده يؤدي إلى الوجه السياسي، فالجوع - مثلا - الذي عانى منه أبطال الرؤية الاجتماعية له دلالاته السياسية، فالروح الإنساني منذ البداية غاص بمحرض داخلي للضمير، وهذا المحرض عميق بسبب الفقر والجوع والعنف والتحقير الذي يتعرض له كثير من الناس. المستوى السياسي يأتي مع تداعيات الذاكرة عند السياب في مثل قوله:

«رحى تدور في الحقول حولها بشر»
وفي قوله : «وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق»
وقبلهما في قوله : وفي العراق جوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع»^(٢)

حيث يرد العراق معنا واضحا ، ولا يغرق المستوى السياسي في تفاصيل الصراع ، بل يكفي بالإشارة إلى المسألة الأولية (الجوع) ، التي ترتبط بشكل مباشر بالرمز الأسطوري في القصيدة ، وهذا الرمز الأسطوري يمتد إلى العراق ، بحيث «تبقى الإشارات السياسية مجموعات من اللحم ، ولا تشكل مستوى آخر يشذ عن المستوى الأسطوري في القصيدة»^(٣) .

لقد أسهم الوضع السياسي الدامي في العراق أيام السياب - مع مزاجه الرومانسي وحالته المرضية - في رؤية السياب للمدينة ، والمدينة هي المسرح الجاهز ، وعليه يفصح السياب عن توتره ، يقول :

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي ، ويعطين عن جرة فيه طينة
حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة
ويحرقن جيکور في قاع روحي ، ويزرعن فيها رماذ الضغينة^(٤)

إن مفردات مثل : تلتف ، دروب ، حبال ، ضغينة ، تحفل بظلال تقلق الذاكرة ، ومفاتيح تعين على فهم النص وتحليل ارتباطاته السياسية والنفسية ، وتعكس موقفه من المدينة في أيامها العصبية التي كان السياب أجد شهودها ، وأحد ضحاياها ، وربما كان في غنى عن «الضغينة» لولا ما عاناه من حرب سياسية طاحنة ، كان في غنى عنها لأنه كان في بعض حالات الصفاء يلمح مستقبل المدينة مشرقا عبر الدماء والجراح والأنقاض التي تخيف وراءها غد المدينة ، وإن كانت لحظة لم يطورها السياب :

بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة
كدت لا أحرف السهل والسهول والمقبرة
كان شيء مدى ما تراه العين كالغابة المزهرة
كان في كل مرعى صليب وأم حزينة
قدّس الرب . هذا مخاض المدينة^(٥)

وحتى الجيكوريات المتأخرة نسيها ، وهي صورة رومانسية من حنين
الشاعر إلى القرية نجد بين النقاد من يعتبرها تمثل «نوعاً من النقمة على
الأوضاع السياسية التي كانت قائمة إذ ذاك في مدينته بغداد إلى جانب
العامل الشخصي المتعلق بمرض الشاعر في تلك الفترة»^(٦).

وتحول الوجه الاجتماعي إلى سياسي يبدو أكثر وضوحاً في مثل قول نزار قباني :

أنت لو حاولت أن تقرأ يوما
نشرة الطقس . . وأسَاء الوفيات . . وأخبار الجرائم . .
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تسأل عن سعر دواء الربو . .
أو أحذية الأطفال . . أو سعر الطماطم . .
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تقرأ يوما صفحة الأبراج كي تعرف . .
ما حظك قبل النقط . . أو حظك بعد النقط . .
أو تعرف ما رقمك ما بين طوابير البهائم . .
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تبحث عن بيت من الكرتون يأويك . .
أو سيّدة - من بقايا الحرب - ترضى أن تسليك . .
وعن عهدين معطويين . . أو ثلاجة مستعملة
لوجدت الضوء أحمر^(٧)

في هذه اللغة الواقعية التي تستوحي روح الشعب في اللفظ والتعبير والفكرة، ينزع الشاعر من المرتكز الاجتماعي، وينعطف بقوة إلى المعطيات السياسية، وكل صورة في الأبيات موقعة بخاتم «الضوء الأحمر» علامة المنوع وعدم السماح بالمرور، وهي إشارة مدنيّة، من علامات المرور، جعلها الشاعر رمزا لقتل الحرية الإنسانية في الإنسان العربي، وكل ذلك مؤداه في النهاية - أو في البداية - وضع سياسي تسبب في تدهور اقتصادي عام وشامل .

ونزار قباني واع تماما لتحولات المدينة من وجهها الاجتماعي إلى الوجه السياسي، فهو يقول نثرا في الأفكار التي اشتعلت في رأسه وهو يمشي وراء نعش «بلقيس» زوجته في الطريق إلى مثاها الأخير، ما نؤثر هنا أن ننقله بنصه، لأن نثر نزار يدخل في شعر نزار، ومن ناحية أخرى فإن فيه تفسيراً للأبيات السابقة :

«لم تعد مشكلة الإنسان العربي أن يجد شقة يسكن فيها، أو يتزوج فيها، أو ينهي أيامه الأخيرة فيها . . إن المشكلة الكبرى التي يواجهها المواطن العربي . هي أن يجد قبرا يدفن فيه . . فالأنظمة العربية ترفضك حيا، وترفضك ميتا - كما يرى الشاعر - ترفض أن تحتفل بعيد ميلادك . . وترفض أن تنشر نبأ وفاتك في صحفها . . وترفض أن تقيم سرادقا يقرأون فيه القرآن على روحك .

أليس من مبكيات الزمان . أن نصل إلى عصر يضطر فيه الإنسان العربي إلى أن يقف في الطابور ليحصل على قبر متواضع يتمدد فيه؟ . . أليس من الفجعية أن نتوسط لدى من يهمهم الأمر، ونُدفع لهم (خلو رجل) للحصول على ضريح نجتمع فيه عظامنا؟ ليس من الضروري أن يكون الضريح من الرخام الإيطالي، أو من المرمر المصقول، أو يكون فوقه قبة من الذهب . . . مطالبنا متواضعة . . وهي أن نجد حفرة في أرض بلادنا،

نرقد فيها دون ضجيج ، كما يرقد النمل ، والسديدان . . والحشرات الصغيرة . . والققط . . والكلاب الشاردة .

لا نريد أن نحمل على عربة مدفع . . ولا نريد أن يشيعونا إلى مثوانا الأخير بـ ٢١ طلقة مدفع وبموسيقى باخ . . ولا نريد أن يمشي وراءنا السفراء ووفود الدول الأجنبية . . ولا نريد أن تنقل خبر موتنا . . وكالة اليونايتهبرس . . ولا وكالة تاس . . ولا نريد مراثي . . ولا خطابات ولا قصائد عصاء . . نتحدث عن فضائلنا وسجايانا . . وعدد الجمعيات الخيرية التي أسستها .

كل ما نريده . . متران من أرض الوطن . . نضطجع فيها ونقول لكم :
Good Night . كل ما نريده أن نموت مستورين . . وأن يسمح لأولادنا أن يمشوا وراءنا . . وأن يقرأ القرآن على روحنا المعذبة . . حتى نثبت لله عز وجل حين نلاقي وجهه . . أننا كنا مؤمنين»^(٨).

يجب ألا نخدع بالجملة الأولى في هذا النص : «لم تعد مشكلة الإنسان العربي أن يجد شقة يسكن فيها . . » وبالجملة التالية : «إن المشكلة الكبرى التي يواجهها المواطن العربي . . هي أن يجد قبرا يدفن فيه» ، فما كانت مشكلة الإنسان العربي أن يبحث عن قبر في يوم ما ، وإذا وجدت فهي حالة ذات ظرف معين ، وعلى وجه التحديد ارتباط الإنسان بالغربة المكانية ، وقد رأيناها عند أمل دنقل ، حين غرق صديقه المصطاف في البحر السكندري ، وهي لا تمثل محنة أو مشكلة كبرى للإنسان العربي ، إن مشكلة نزار هنا خاصة ، وهي ترتبط بالغربة المكانية ، أو بالغربة السياسية التي حتمت أن يعيش نزار في لبنان قبل وفاة زوجته بلقيس ، ولكن حرقه الشاعر تحولت إلى فن موظف في السياسة ليس أكثر ، وقد استغل الواقعة في تضيق الخناق على أقل الأحلام التي تدور بخلد الإنسان العربي ، ليدين من ورائها المدينة في وجهها السياسي ، وإحكام القيود حول الأحلام الصغيرة بهذا الشكل المرعب يدفعنا إلى الحديث عن الغربة السياسية .

الغربة السياسية :

ماذ يحدث للشعراء الذين نزحوا إلى المدينة ، وهم يطمحون لأمال كبيرة في تحقيق ذواتهم من خلال المدينة : مصنع القرار السياسي ، حين يكتشفون عن قرب أن مصنع القرار غير سليم؟ وكيف يزدهر الفن في إطار المدينة التي تحارب الحريات ومن أجل هذا الازدهار حضر؟ إن المدينة التي ترسف في أغلال العبودية ، أو تمارس الظلم والاستعباد مع أهلها مدينة كثيفة وقبيحة الوجه ، ويشعر الإنسان الشاعر فيها بالغربة ، وهي غربة غير التي رأيناها في الباب الأول ذات طابع روماني ، ولكنها غربة سياسية ، لا يأتلف فيها الشاعر مع النظم القائمة ، لأنها لا تعمل من أجل الأهداف النبيلة للشعوب ، وكم نقم السياب على المدينة يوم كانت كذلك بغداد ، وطوال هذه الفترة من اضطرابه السياسي وهو في صراع مرير مع بغداد ، ولعل جيكرورياته في هذا الديوان تمثل ثورته على المدينة ذات الوجه السياسي القبيح ، وهذا معنى يجب ألا يغيب عن الأذهان في رؤيتنا لهذه الجيكروريات الآتية في مرحلة نضج الشاعر ، ولكن الذي لا يحتاج إلى تأويل أن تتحول بغداد كلها إلى مبغى وكابوس في قصيدته «المبغى»^(٩) :

بغداد مبغى كبير

(لواظظ المغنية

كساعة تنك في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار)

يا جثة على الثرى مستلقية

الدود فيها موجة من اللهب والحريز

بغداد كابوس : (ردى فاسد

يجرعه الراقد

ساعاته الأيام ، أيامه الأعوام ، والعام نير:

العام جرح فاغر في الضمير)

إلى هنا يمكن أن تكون بغداد وجهها اجتماعيا كريها ، ولكن وجهها السياسي يطل بعد ذلك مباشرة ، يحسم أي الوجهين في بغداد يريد الشاعر:

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقت صفحة البدر

إن هذا التلويع في البيت الشعري القديم أحدث انعطافا حادا إلى تجربة الشاعر المعاصرة ، وهي تجربته السياسية ، انتزعه الشاعر من أجل مسرى له في الغزل ، وطوعه لمغازيه في حربه على المدينة الظالمة المستبدة ، ومادام التشوه قد حدث في الطبيعة الجميلة ، فإن الشاعر يستمر في توليد الصورة المشوهة التي أملت بالبدر:

ويسكب البدر على بغداد
من ثقبَي العينين شلالا من الرمام
الدور دار واحدة ،
وتعصر الدروب ، كالخيوط ، كلها
في قبضة ماردة
تمطها ، تشلها ، تحيلها دربا إلى الهجير
وأوجه الحسان كلهن وجه «فاودة»
(حبييتي التي لعابها عسل
صغيرتي التي أودافها جبل
وصدرها قلل)

الخراب الذي حل ببغداد كان عاما وشاملا ، صادرا عن رؤية سياسية واعية ، وليس وجدانا رومانسيا مضببا ، إن الدور لا تكون دارا واحدة إلا إذا كانت تشترك جميعها في كارثة ، وهذه الشركة هي التي توحد بينها ،

وتفصح الكارثة الشاملة عن نفسها حين نعلم أن دروب المدينة تعصر كالخيوط، وهذه الخيوط «كلها في قبضة ماردة» إن هذه القبضة الماردة هي قبضة الطغيان السياسي، الذي حول الشعراء المناوئين له إلى غرباء حتى ولو كانوا في أوطانهم.

وقد شارك حجازي في التهمة على بغداد — كالسياب — وذلك في قصيدته «بغداد والموت»^(١٠) (سبتمبر ١٩٥٨):

بغداد درب صامت، وقبة على ضريح
ذبابة في الصيف، لا يهزها تيار ريح
نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض
وأغنيات محزنة،
الحزن فيها راكد لا يتنفض
وميت، هيكल إنسان قديم،
سيف على صدر الجدار، خنجر من النضار،

.....

بغداد سور ماله باب
بغداد تحت السطح مرداب

.....

الجواب:

عبدالوهاب البياتي تنفس من خلال صورة الجواب مرتين: الأولى في اغتراب داخلي وذلك من خلال ديوانيه الأولين وهما: «ملائكة وشياطين» وكان اغترابه الداخلي رومانسياً، و «أباريق مهشمة» واغترابه فيه مزيج من الرومانسية والوجودية والواقعية، والمرة الثانية التي اغترب فيها البياتي أضاف إلى غربته الداخلية تجربة الجواب الخارجية، وذلك في ديوانيه التالية، وهذه الغربة هي التي تمهنا الآن أكثر، حيث كفانا البياتي مؤونة

الحديث عن مدينة أوائل الأربعينيات المزيفة، التي «قامت بالمصادفة، وفرضت علينا، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها ببهلولان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها، أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا عديدة على ضفاف «دجلة» وولدت وعاصرت حضارات عظيمة، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت إلى الأبد، ولم أكن أرجو لها عودة، وإنما رجوت لها امتدادا كامتداد النهر الذي ينبع ويجري إلى البحر الكبير يعانقه ويذوب فيه، ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم، ولم يكن رفضا عاطفيا، وإنما كان بذرة لتمرّد هو الذي ولد الثورة، ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج كان جيلنا الذي استعار ثيابا وأزياء من كل عصر، حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي، وقد ولد هذا الانفصام شعورا بالتناقض بين الفكر السائد والواقع القائم أمامنا، ولم يكن هذا الشعور قائما من الفراغ، وإنما قام على شعور طبقي سابق وحاد، ولكن هذا الشعور لم يكن حقدا، وإنما كان إحساسا بفقدان العدالة وانتقال الأوضاع، الشيء الذي لا يتطلب عملا فرديا قائما على الحقد، كنا بحاجة إلى شعلة تلتهم لتحرق هذا الواقع وتطهره^(١٣).

وهذه الرؤية التي كانت تحاول التخلص من الرومانسية وتبحث عن نهج جديد للتعبير عن الواقع المزري والتمرّد عليه، ليست رؤية اللياني وحده، وإنما تنطبق على جيل الرواد للشعر الجديد من خلال الصبغة الأدبية مع السياب وبلند الحيدري، ويناظرهم في مصر عبد الصبور وحجازي، كما أن هذا التصور مر في مساره من البعد الاجتماعي إلى البعد السياسي في تلازم حميم لا يمكن الفصل بينهما، والتمرّد غير الرفض، ففي التمرّد محاولة لتجاوز المألوف والمشاع من الشعر، يقود إلى الثورة على أساليب التعبير المعاصر في القصيدة الجديدة، والتي كانت معادلا موضوعيا للموقف الاجتماعي والموقف السياسي في الوطن العربي.

كان الجواب هو الطابع العام لديوان «المجد للأطفال والزيتون» منذ قصيدته الأولى لجمال عبدالناصر، الذي يعتبره خلاصا من الغربة السياسية في الوطن العربي، إلى آخر قصيدة في الديوان، «الموت في الخريف»، مروراً بـ «قصائد إلى يافا»، التي لم يتوقف فيها عند تسجيل صور الجريمة، بل كشف عن المجرمين، وعن طريق الخلاص، حالماً «بالعودة» - عنوان الأغنية الأخيرة ليافا -، وإن كانت عودة للمسيح بلا صليب :

وكان حلمت بأنني بالورد أفرش والدموع طريقكم
وكان يسوع

معكم يعود إلى (الجليل) بلا صليب (١٤)

وقد توصل البياتي ألفاظاً مثل : الفراشة، العصفور، الطيور، وهي ألفاظ تشي بالرحيل والعودة والحرية، مع الريح، والقطار:

«أنا لا أزال، هنا، أغني الشمس محترقا

أغني لا أزال

والريح والعصفور في بيتي ينازع . . .» (١٥)

«المجد للأطفال في ليل العذاب

وفي الخيام

المجد للزيتون في أرض السلام

وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في تراب

حظي . . .» (١٦)

«الريح في المنفى تهب، كأن شيئاً في مات» (١٧)

«ألا يا قطار الشمال البعيد

إلى شرق برلين، عجل بنا

فعما قليل يشق السماء

هتاف الجماهير: «إننا هنا»

وغاب رصيف القطار
ومنديلها لم يزل في يدي
وسروتنا تصنع الأغنيات
عصافيرها بانتظار الغد
وأنا وإخوتي الجائعين

وشعبي الحزين
تلاحقني» (١٨)

ويحيي أطفال «وارسو» :

أسمع الشمس تغني في فؤادي
وشراع السندباد
في البحار الآسيوية
أبدا تنفخ فيه الريح أنشودة حب

.....

ليت لي - يا أيها القلب الأسير -

مثل أشعاري، جناحين، إلى وارسو أطيّر
مثل عصافير على أبوابها الخضر أغني (١٩)

والملاحظ أن جَوَاب البياتي يعانق الحرية في عشاق الحرية وبلاد الحرية
من وجهة نظره الأيديولوجية ، ولذلك فإن المدينة الأوروبية الشرقية تمثل
لديه مناخا وبيئة تحتذى للمخلص من ظلمات وطنه ، يكون الشاعر
مبتهجا في «برلين الشرقية» و «وارسو» ، ويتنظر «رفاق الشمس» الأحرار على
أبواب «مديرد» و «في أسواق طهران القديمة» و «أحياء شيكاغو»
الدميمة ، وكل ذلك في سبيل إشراقة عراقية :

إنها الشمس التي من أجلها ناضل آلاف الرفاق
في الهوى تشرق ، في ليل العراق

وعلى أبواب مدريد، وفي أسواق طهران القديمة
وعلى الموتى، وفي أحياء شيكاغو الدميمة» (٢٠)

وفي «أشعار في المنفى» نرى جواب البياتي رافعا راية النضال ضد أعداء
الإنسان، وتكثر كلمات مثل: تلاق، عودة، رحيل، رجوع:
والتقينا في المعرفة

وعلى بردتك البيضاء زهرة،
وغمامة

.....

صاح إنا
أبدا من عهد عاد فتغنى
والأقاصي والقبور
تملا الأرض، ولكننا عليها نتلاقى
في عناق أو قصيدة (٢١)

وهو في «موال بغداد» يحلم بالثورة على الطغیان السياسي في العراق،
ويتكرر معه سؤال «متى أرى» معاشا وطنه في أبعاده التي يتمثلها الغرياء
عادة عن أوطانهم:

متى أرى سماءك الزرقاء
تنبض باللهفة والحنين؟
متى أرى دجلة في الخريف
ملتهبا حزين
تهجره الطيور؟
وأنت - يا مدينة النخيل والبكاء -
ساقية خضراء
تدور في حديقة الأصيل؟

متى أرى شارعك الطويل
تغسله الأمطار
في عتمة النهار؟
وأعين الصغار
تشرق بالطيبة والصفاء
وهم ينامون على الرصيف؟
متى أرى شعبي - يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم -
وهو يسد الأفق بالرايات
ويصنع الثورات؟

.....

متى أرى سماءك الزرقاء
ووجهك الصامد، يا مقبرة الأعداء؟ (٢٢)

ولكن جَوَابَ الشاعر لا يعود من المنفى، ولا يموت، فإن «سنوات
المنفى / علمت الطائر / وهو يموت/ أن يبقى حرا / ينتظر الفجرا / .
(صباحات من الفقر ص ٣٩٩)، ويتحول الجواب إلى هائم أبدي - مع
ارتياحه إلى قيم جديدة - ، حتى يصبح في المنفى إلها ينتظر الفجر، من
خلال الموت العصري في الظهيرة:

ومزقت وقاتلت طواحين الهواء
وامتطيت القمر الأسود مهرا عبر صحراء غناقي
وصنعت الشعر من آلم أهلي الفقراء
ثم ماذا؟ هذه أنت حزينة
تمضغن الثلج والأوراق في ليل المدينة

.....

فارس مات على دين الملايين الفقيرة

مات في أرض غربية

مات لم تعمل على تابوته الأصفر، لم تعمل حبيبة (٢٣)

والخيتام/ الجواب/ البياتي، واحد من آلهة المنفى، يغني بلاد فارس
وعذابها في حقول الزيت، وطفله المصلوب في مزرعة الشاه، شأنه شأن
الأحرار في كل بلد يثن تحت نير الطواغيت:

وخلفناه في الساحة، لا تطرف عيناه

«وداعا»، قالها واختنقت في فمه الآه

«وداعا لك يا طهران، يا صاحبة الجاه

وداعا لك يا بيتي، وداعا لك أماء»

ودوت طلقة، واختنقت في فمه الآه. (٢٤)

ورحلة الجواب مستمرة في «عشرون قصيدة من برلين»، وهو—فيا
نعرف—أول ديوان يكتب في واحد وعشرين يوما، قصيدته الأولى في ٥-٣ -
١٩٥٩م، والأخيرة في ٢٣ في نفس الشهر، أي بمعدل قصيدة يوميا، ومن
خلال الديوان نحس أن الجواب قد عشق برلين، وعشق شخصها
«تيلمان» و«هانسن — كروتسبرغ» و«أمهات جنود ألمانيا الديمقراطية»
والعامل «بيتر بابرتز» من درسدن، و«أنكريد فايس» — مدينة —، و
«ديمتروف» و«ميدان ماركس — انجلز»، و«لينين» وأم «فاتزاروف» في
قصائد «بريشت» و«غوتيه وشيلر» و«أنا سكرز» مؤلفة كتاب «الأموات
يقفون شبابا» والبروفسور «يونكر» عميد المعهد الآسيوي في برلين يومئذ،
وصديق الشاعر «تيفلت»، ومن هنا نعرف أن الشاعر عنى، وعنى نفسه
وقارئه بأسماء ذات منحى اشتراكي، ليعرب عن أيديولوجيته التي تلون
عاطفته تجاه المدينة، فالمدن الاشتراكية أصبحت من منظوره مدنا فاضلة،
والدعوة إلى الاشتراكية في ذاتها وجه حضاري إذا وضعت في مقابل المجتمع

المتخلف، إذا لم تكن مجرد شعار ودعاية، وهي عند الشاعر البياتي تجسد موقفه من الحياة، ولو هذه الكثرة الغالبة من الأسماء التي كادت تجعل من قصائد الديوان نظماً مسطحاً، لولا ذلك لاستقطبت آفاق قضيته في أبعادها الإنسانية، ولكانت حرية برؤية فنية تكشف حقيقة الإنسان في صراعه مع العالم، بالرموز الإنسانية الحزينة التي تصور استمرار الحياة على الرغم من عوامل الموت والفناء، فسر الحياة الخطير في قوة الاستمرار، فقد تسقط أنت أو أسقط أنا، ولكن الحياة تبقى، وهذا سرها الأعظم الذي يجب أن تعيه جيداً ذاكرة الفنان.

ويعود جَوَاب البياتي في «كلمات لا تموت» مجللاً بطابع عام من الحزن، إن فارسه الظافر المتأبى على الموت رغم أحزانه يمتطي جواد شعره نحو الينابيع البعيدة طلباً للحب العظيم، حب أطفاله وشعبه، مغامراً جباراً، ينتظر الخلاص من الجلاد الذي يقف بينه وبين بغداد:

بغداد برحنا الهوى، لكن حراس الحدود
يقفون بالمرصاد . . حراس الحدود
يا من أغنيها، فتسألني لماذا لا أعود
لم تسألني * . . واللبالي السود دونك والسود
أنا في دمشق لسانك العربي . . قيثار وعود
أنا من دمشق أمد أجنتني لثورتنا وقود^(٢٥)

وفي مدينته يتطاوّل العبث بأقدس المقدسات
«الله في مدينتي يبيع اليهود
الله في مدينتي مشرد طريد»
«الله في مدينتي يباع في المزاد
دعارة الفكر هنا رائجة، دعارة الأجساد»^(٢٦)

* المفروض لغويا أن تكون الجملة «لم تسألني».

ويكتب في ١٦-٧-١٩٥٨ من موسكو مفصحا عن الوجه الجميل
الذي ارتدته المدينة في «١٤ تموز»:

الشمس في مدينتي
تشرق، والأجراس
تقرع للأبطال
فاستيقظي حبيبتني
فإننا أحرار
كالنار. . كالصفيور. . كالنهار
فلم يعد يفصل فيما بيننا جدار
ولم يعد يحكمنا طاغية جبار (٢٧)

وفي مرحلة الثورة* هذه يبدأ في المزج بين الواقعي والرمزي، ففي
«قصائد من فيينا»، يلحن جَوَاب البياتي جدار المدينة، والذي يعني المدينة
الغربية، ولذلك فهو حائق عليها:

حلمت أني هارب طريد
في غابة، في وطن بعيد
تتبعني الذئاب
عبر البراري السود والهضاب
حلمت.. والفراق يا حبيبتني عذاب-
أنى بلا وطن
أموت في مدينة مجهولة
أموت يا حبيبتني. . وحدي بلا وطن (٢٨)

ولذلك يصاب الجَوَاب بالضجر من أوروبا المستغلة، ويتمنى العودة

* نعني هنا مرحلة البياتي التي يمر بها بعد مرحلة التمرد على الواقع المزري في أشعاره السابقة.

«وودت لو عدت إلى دمشق» (عيد ميلاد ص ٥٥٢)، ولكن :

مدينتي بعيدة، لا تلعب بالنار
أنا إذا اخترت مصيري، آه... لا أختار
فلتغسل الأمطار
نافذتي، وليقبل النهار
فلم أجد أنتظر القطار (٢٩)

وفي حالة اليأس من العودة كان يتفوت بالذكريات، ففي «تذكار من بغداد» (٣٠) لا يتذكر إلا نخلة وقبرة طارت مع الشمس، وهي ليست مجرد ذكرى قروية لا تنسى، فالشاعر لا يمر بمرحلة تتراوح فيها نفسه بين القرية والمدينة، أو مرحلة جنين إلى القرية، فقد تجاوز المرحلتين، بل يجب أن تفهم الذكرى في بعدها الرمزي، ومن أبسط الرموز التي ترتبط بالعراق كله رمز النخلة، والقبرة التي طارت عن هذا الوطن رمز للشاعر نفسه، الذي رحل عن وطنه وراء شمس الحرية والثورة، رحل من وطن الظلام السياسي الذي لا يعرف النهار لعله يعود إليه بقبس أو جذوة من النار:

يا نخلة في سجن بغداد، أتذكرين

غناءنا الحزين؟

قبرة طارت مع الشمس، وهذا كل ما أذكره،

يا حسرة السجين

قبرة طارت مع الشمس، وفي بغداد من صدايحها أنين

يا نخلة في وطني النائي، أتذكرين؟ (٣٠)

ولأن الشاعر ذو فكر موجه، فإن المدينة الغريبة دائما كريمة، لأنها رمز للاستعمار والرأسمالية، ومن هنا يصور سماءها بلا نجوم (١ ص ٥٥٦) وحضارة الغرب تنهار (١ ص ٥٥٧) وأوروبا عجوز مقطوعة الأثداء عاهرة قد فاتها القطار، ورجالها بغاة وجوف (١ ص ٥٥٨، ٥٥٩) موظفا مقولة إليوت الشهيرة

في قصيدته «الرجال الجوف» في دمع المدينة الخربة، وصديقه في فيينا صغيرة،
وعواطفه باردة، لا يحبها لأنه ترك عواطفه في دمشق مدينة الشمس، ودمشق هنا
رمز لمدينته تماما، فأسماء المدن كثيرا لا تعني إلا رموزها:

ماثلتي موحشة ومقعدي جليد

يا دمية تجهل ما أريد

عودي إلى بيتك يا صغيرتي، عودي إلى فارسك الجليد

عودي وخليني هنا، أمضغ قلبي، أنزوى وحيد

أنا إذا استيقظ فيك الشوق إنسان من الجليد

عواطفني تركتها هناك. . في دمشق

في مدينة الشمس التي في الليل لا تغيب^(٣١)

ولأن الشاعر الأصيل سياسي شريف يرفض الجواب الذي لا شرف له، متخذاً
له نموذجاً من «أبو زيد السروجي» (٣٢) بطل مقامات الحريري (القاسم بن علي
٤٤٦-٥١٦هـ = ١٠٥٤-١١٢٢م)، والسروجي نموذج لكل الناس الذين على
شاكلته في كل زمان ومكان، يحتال على الناس، مستجدياً، يبيع نفسه وفنه، وبلا
حياء يقبل أيدي الناس ويسبهم، وهو في تزلفه لا تهمة المدينة في شيء، فهو يغني
في دمار بغداد على يد هولاكو، وفي استسلام طروادة، وحينما تنصب المشائق في
قلب مدريد وأبوابها، لأنه يتكرر وينسرب في الزمان والمكان متقلبا كالحرباء،
يأكل على جميع الموائد.

وحينما يعود جواب البياتي إلى بغداد في ٢-٢١٩٥٩، يكتشف أن
المطر - رمز الخصوبة - لم يهطل بعد، ومازال يحلم وحده دون أن ينفجر
السحاب، مفيدا من السياب هذا الرمز الغني (١ ص ٥٧٧، ٥٧٨)،
فيرحل طائرته العندليب إلى موسكو، ويكتب في ١-١٩٦٠ «إلى امرأة لا
اسم لها»، وفي اعتقادنا أن هذه المرأة غير المسماة هي بغداد التي لم ير فيها
حلم العودة يتحقق بالشكل الذي يطمناه:

العندليب يطير عبر الثلج والظلمات والألم الدفين
العندليب يطير، لكني سجين
بين الكؤوس وبين ضحكات السكارى الراقصين
عيناك في عيني، ولكني أذوب من الحنين
لعوالم لم تعرفها، أنت، يا نتنا وطين
لعوالم لم تسمعي عنها، لأنك - يا غيبة - قطرة في مطبخ الليل الرهين
لم تعرفي إلا وجوه الداعرين
لم تعرفي إلا ابتزاز نقودهم، إلا بأنك سلعة للطلالين
لا تكذبي، فعيونك البلهاء تخبرني بأنك تكذبين
لا تكذبي، فعيونك البلهاء تبحث في عيون الراقصين
عن لعبة أخرى، وعن نور بدين
مالي، خذي كيس النقود، وغادريني، أيها اليوم اللعين
قلبي! سأسحقه، وأمضي جامد العينين، مرفوع الجبين^(٣٣)

ولولا طيران العندليب عبر الثلج، وهي صورة بيساتية، ولولا البعد
الرمزي للقصيدة، لكان البياتي قد استعار كل شيء: صور ومفردات
ونفس نزار قباني، وحتى البعد الرمزي كثيرا ما نراه في نسائيات نزار،
والبياتي يغترف من جميع البحار والأنهار الشعرية، عربية كانت أو أجنبية،
وهذا في حد ذاته ملمح ثر، على شريطة ألا ينسى الشاعر نفسه فيتحدث
من خلال الآخرين.

جواب البياتي عائق «باريس» وهي تجاهد الفاشست، ولكن من خلال
«لويس أراغون» في صورة من تحولات المدينة الغربية (١/٦٣٣)، كما عائق
مدينة «مدريد» وهو يكتب للأديب «أرنست همنجواي»، ويختار «مدريد»
مع أن من يرثيه أمريكي تحول في مدن كثيرة، لأن هذه المدينة في تلك الفترة
- الثلاثينيات - كانت تمثل أزمة ضمير إنساني اهتز لها همنجواي فقطع

رحلته في أفريقيا ليتابع الحرب الأهلية الأسبانية، لذا حدد البياتي الزمان
والمكان في رثائه للأديب الكبير «ممنجواي» :

الموت في مدريد
والدم في الوريد
والأقحوان تحت أقدامك والجليد
أعياد أسبانيا بلا مواكب
أعياد أسبانيا بلا حدود
لمن تدق هذه الأجراس ؟
وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت والأطفال في المهود
يكون . لوركا صامت ، وأنت في مدريد
سلاحك الألم

(٦٠٩-٦٠٥ /١)

فالإطار يحدد الصراع ضد الطغیان السياسي ، الذي يدفع الإنسان ثمنه
غالياً ، كما أن لأسبانيا علاقة مميزة بالشاعر، فهي موطن «لوركا» الذي جاء
في القصيدة متوحداً بـ «ممنجواي» ومن ورائها الشاعر بطبيعة الحال ، ثم
الإنسان في كل زمان ومكان .

الحرية السياسية :

إن تجربة الشاعر السياسية غالباً ما تتكثف وترمز في المدينة ، لأنها
مكانه وقيده وشاهد هوانه ، وهذا ما يجعل تحليل الحرية السياسية الشعرية
عميق الارتباط بمشكلة المدينة ، والحرية وثيقة الصلة بالاعتراب السياسي ،
لأن فقدانها في داخل الأوطان يؤدي إلى الاعتراب السياسي ، ولذلك فإن
المدينة التي تخارب الحريات مدينة كريمة ، وكراميتها نابعة من النظم

السياسية التي تمحجر على الحريات، وكان الشاعر أمل دنقل من خيرة الشعراء الذي ألحوا على ملمح الحرية، أو على وجه الدقة فقدان الحرية.

وتبدأ معه من ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ففيه تبدأ مرحلة التنبؤ الشعري بالكوارث التي تحمل بالشعوب بسبب فقدان الحريات، ففي مجموعة من القصائد أرخ الشاعر لها قبل هزيمة ١٩٦٧م، كلها تمحس ما يمكنه المستقبل الرهيب الذي تؤدي إليه بالضرورة سياسة النظم الحاكمة من القمع والاضطهاد.

في «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»^(٤٧)، والتي أرخها الشاعر في أبريل ١٩٦٢، توارى الشاعر خلف قناع سبارتاكوس، الذي ثار على الطغيان فكان جزاؤه الموت، وبعد موته خاطب جماهير الشعب المقهور بخلاصة تجربته مع الحرية، في مضمون يتجدد عبر التاريخ، فقصّة الحرية تبدأ مع بداية الإنسان، وستظل قضيتته مادام هناك حكام طغاة وشعوب مستعبدة، والقصيدة تتكون من مقاطع أربعة.

في «مزج أول» مجد سبارتاكوس / أمل الرأي الآخر، المعارضة التي تورث الخلود مصحوباً بالألم الأبدي من خلال أول صورة معارضة في الخليفة، يوم أن عارض الشيطان الأمر الإلهي الصادر إليه بالسجود لأدم، وبذلك يكون الشاعر قد رجع بالمعارضة إلى أول صورة لها، مفيداً من الشاعر الإنجليزي بيرون في هذا المعنى، ومن قبل بيرون الشاعر الصوفي الحلاج — الحسين بن منصور أبو مغيث المعروف بالحلاج توفي سنة ٣٠٩هـ / ٩٢٢م — في كتابه «الطواسين»، وفي بقية القصيدة ينقض هذا التمجيد في أسمى مرير، ولكنه نقض في حقيقته للإثبات لأنه مبني على السخرية واليأس من أوضاع الطغيان السائد، يقول سبارتاكوس:

يا إخوتي الذي يعبرون في الميدان مطربين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر:
لا تخرجوا... ولترفعوا عيونكم إلي
لأنكم معلقون جانبي على مشافق القبر
فلترفعوا عيونكم إلي
لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني
يتسم الفناء داخلي... لأنكم رفعت رأسكم مرة

.....

.....

.....

لأن من يقول «لا» لا يرتوي إلا من الدموع
فلترفعوا عيونكم للناثر المشنوق
فسوف تنتهون مثله غدا
وقبلوا زوجاتكم... هنا... على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا... غدا
فالانحناء مر

والعنكبوت فوق أحناء الرجال ينسج الردى
فقبلوا زوجاتكم... إني تركت زوجتي بلا وداع

والطباقي هنا بين رفع القامة والانحناء ليس حلية لفظية كهذا البهرج
الذي عرفناه في بعض شعرنا القديم، بل يمثل رمزين لمتضادين هما:
الحرية، والعبودية، وعليهما يغزل الشاعر جميع خيوطه، ولأن سبارتاكوس
دفع حياته ثمنا لحرية، وسيدفع العابرون حياتهم تبعا له، لأنهم تجرأوا
ورفعوا رؤوسهم كي يشاهدوا المصلوب، نرى سبارتاكوس يتكس ولا
يطالب الأجيال القادمة - التي يمثلها ابنه - بالتضحية بحياتهم:

وإن رأيت طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلموه الانحناء !
علموه الانحناء !

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال : لا
والودعاء الطيبون

هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى
لأنهم لا يشنقون.

فعلموه الانحناء . .

وليس ثم من مقرّر
لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد !

وخلف كل ناثر يموت : أحزان بلا جدوى . . ودمعة سدى

وفي «مزج ثالث» يتوجه سبارتاكوس إلى قيصر - رمز كل طغيان في كل عصر - معترفا بخطئه ، ويستسمحه أن يدعه يقبّل الحبل الذي يلتف على عنقه ، والحبل هو يد القيصر ، وهو مجده في استذلال الشعب ، ومنح البطل قيصر هدية هي جمجمته ليشرب فيها خمره ، وهذه الجمجمة هي وثيقة الغفران للقيصر ، فقد مات البطل غير حاقد عليه ، لأن كلا منهما قد استراح من الآخر بهذا الاستشهاد الاضطرابي ، ولكنه في نهاية حديثه إلى قيصر يوصيه بأن يرحم الشجر ، فلا يستخدم جذوعها أعواداً للمشائق ، فربما يحتاج إليها القيصر في عام الجوع الذي سيأتي ، فلا يجد قيصر ثمرا ولا حتى ظلا يفيء إليه ، لأنه قد اجتث الحياة كلها ، فلن يجد ملجأ إليه عندما تقوم عليه ثورة الجياع الذين يبحثون عن الحرية ، وهذا الرجاء من سبارتاكوس لقيصر متضمن التوعد والنذير بالمخلص البطل الذي أثمره دم الشهيد ، وهذا المخلص البطل هو «هانيبال» الذي

سيعيء في «مزج رابع» وهو الذي سيجر المدينة - روما من متاعبها
وقرطاجة من حريق النار وهما في القناع رمزان لمدينة الشاعر المعاصرة
ومعنتها مع الطغيان السياسي :-

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان بانحناء

منحدرين في نهاية المساء

لا تحملوا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد

وإن رأيتم في الطريق «هانيبال»

فأخبروه أنني انتظرتُه مدى على أبواب «روما» المجاهدة

وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعريدة

ظلمن ينتظرن مقدم الجنود

ذوي الرؤوس الأطلسية المجددة

لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجنّدة

فأخبروه أنني انتظرتُه . . انتظرتُه . . لكنه لم يأت !

وأنني انتظرتُه . . حتى انتهيت في حبال الموت

وفي المدى «قرطاجة» بالنار تَحترق

«قرطاجة» كانت ضمير الشمس : قد تعلمت معنى الركوع

وينهي القصيدة بتكرار ما سبق قوله عن ابنه :

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعيها بلا ذراع

فعلموه الانحناء . علموه الانحناء . . علموه الانحناء

ولا يؤخذ على الشاعر هذه النهاية البائسة ، فإن واقعه مرير، ورؤيته
تمتد إلى الزمن الآتي ، خوفا على المستقبل المرعب الذي سيتولد عن صورة
الحاضر القاتم، فمع هذه النهاية المظلمة الملحة في ظلمتها ، فإن الشاعر

لا يفقد إيمانه بالمستقبل ، الشاعر يتنظره ويتنظره في البطل المخلص «هانيسال» ، وإيمانه بمجيئه يترك له وصيته واعتذاره حيث لم يكن بين مستقبله ، لأنه كان يعبد له الطريق بدمائه الزكية ، ومن هنا يختلط سبارتاكوس الذي تجدد في هانيسال بأسطورة «تموز» عند الشعراء التمزيين - راقدهم السياب - كما يتحد هذا وذاك في رمز المسيح ، الذي أفاد منه الجميع ، ولكن شاعرنا أمل دنقل بحث عن بطله المتجدد بطريقته الخاصة ، فلم يشرب من مياه الآخرين .

ويدير الشاعر لحن الموت في المدينة وكأنه يعلن موتها قبل أن تموت رسميا في شهادة الميلاد ، يقول معددا مستحدثات المدينة الملونة بأشكال التدمير ، في قصيدته «بكائية الليل والظهيرة» (٤٨) :

كان الطريق يدير لحن الموت - كان جهنمي الصوت - :
فوق شرائط التسجيل . . في أسلاك هاتفه المحنك . .
في صرير الباب من صدى الغواية . . في أزيز مراوح الصيف
الكبيرة . . في هدير عكرات «الحافلات» . . وفي
شجار النسوة السوقي في الشرفات . . في سأم المصاعد . . في
صدى أجراس إطفائية تعدو . . مصلصلة النداء
(كوني إذن ماشئت : ساقطة تدور على مواخير الموانئ ،
وجه راهبة تضاجع صورة العذراء ،
أما تأكل الأطفال ،
كوني أي شيء - فيه نغمس خبرنا الحجري - ملتهب الدماء)

وإذا عرفنا أن القصيدة كتبت في عام ١٩٦٦ ، أدركنا أن أصابع الاستشعار لديه كانت تخمس الريشة في الفجعية التي استوت على عود الحريات المبادرة ، فينهي قصيدته على هذا النحو المتنبئ :

ماذا تخفى في حقيقتك العتيقة . . أيها الوجه الصفيق

أشهادة الميلاد؟

أم صك الوفاة؟

أم التهمة تطرد الأشباح في البيت العتيق؟

وسيفصح العام التالي عن صك الوفاة، ولكننا مازلنا في معايشة
الانبؤات التي بثتها الزرقاء قبل مجيء الخطر.

وفي المقطع رقم (١) من قصيدة «العشاء الأخير» (٤٩) يعتمد أمل
دنقل لغة الرمز، فيشير إلى الحرية بكلمة «الرياح»، ويرمز بـ «الممالك»
للسلطة العسكرية، التي تحولت من ميدانها الحقيقي في حراسة الحرية
وركزت جهودها في خنق الحرية، وطاردتها في الحواري والأزقة، وقد
اختبأت الحرية من قبضة العسكر في «قبو»، وقام أفراد الشعب بالتستر
عليها، ووقفوا على بابها يحرسونها، غافلين أو جاهلين مناخ الحرية،
والشروط الصحية التي يجب أن تتوافر لكي تحيا الحرية حياة طيبة،
فتكتشف جماهير الشعب وهي عائدة إلى الرياح / الحرية بالبشارة، أن التي
يحرسونها من عسكر الممالك قد أصبحت جثة هامدة، لقد تسممت من
الركود في ظلمات القبو، فالقبو يقتل الرياح، وتكتشف الجماهير بعد فوات
الأوان أن شروط الحياة لحرية الرياح أن تستنشق الهواء النقي وأن تعبر في
مظهر الشمس، أي أن يقاتل الناس دونها جهازا، وأن يدفعوا ثمنها من
دمائهم، ولا يكتفوا بمجرد التستر، لأنه ضرب من السلبية، والسلبية
شريكة في قتل الحرية، إذ الحرية تنتزع ولا توهب:

«الرياح» اختبأت في القبو حتى تستريح . .

. . فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة

ووقفنا نحرس الباب، ونحمي الأروقة

بيننا خيل الممالك تدق الأرض بالخطو الجموح

يقتفون الأثرا
يسألون الدرب عن خطوة ريح فيه ، عن أية ريح !
فنغض البصر !
ومضوا والسنبك المجنون يهوي ، فيصب الشررا
وتواروا في الخواري الضيقة ،
.. نحن عدنا نحمل البشرى لها
وهتفنا باسمها
وهزنا كتفيها عبثا . .
وتدلت رأسها في راحتينا ميتة !
نحن كنا نحرس الباب ، ونحمي . . اللافنة
وهي - تعويدتنا - لم نحملها !

في هذه الصورة التي تعتمد الرمز والواقعية معا يظهر ضرب موسيقي يرسم موجات متسقة ، تنتهي كل موجة بقافية تتكرر ثلاث مرات ، ما عدا قافية تتكرر مرتين ، ونرسم للقوافي هذا الجدول ونفرغها فيه ، ليكشف عما نريد قوله :

البيت	الماف	البيت	ها	البيت مع قافية الترويض (قافية البيت الثالث)
تستريح الجموح ريح	الأترا البصرا الشررا	ها بسمها نحسها	ميتة اللافنة	

تظهر حركة الوعي الفني بوضوح في الموجات الموسيقية الثلاثة الأولى ، ذلك أن كل موجة تنطلق من حقيقة مشتركة ، فكل موجة تتكون من عناصر ثلاثة - أي تتكرر القافية ثلاث مرات ، فقافية الحاء تكررت ثلاث مرات ، وكذلك القاف والراء - ، هذه واحدة ، الثانية أن كل مجموعة

موسيقية، يربطها في عناصرها رباط واحد، الأولى مرتبطة بالحركة، الثانية ترتبط بالمكان والاختناق، الثالثة تتعلق بحاسة العين، ما قيمة ذلك؟

لكي نجيب عن هذا السؤال نقول: بالتأمل: في شخوص اللوحة لا نجد إلا ثلاثة: الرياح، الممالك، الشعب (نحن)، هذه هي الشخوص التي تتحرك في الآيات، ثلاث تتعامل مع ثلاث موجات، وكل موجة ذات ثلاث شعب، ومعنى هذا أن المجموعتين الموسيقيتين الأخيرتين ليستا مؤلفتين مع التشكيل الفني، فالمجموعة الرابعة وإن دارت ثلاث مرات غير أنها لا رابط يجمعها غير قافية واهية، أما المجموعة الخامسة والأخيرة فلا تدور إلا مرتين لا يجمعها جامع، ومعنى هذا أيضا، لو أن الشاعر قصر شكله الموسيقي على المجموعات المؤلفة، ولم يقحم في آخرها غير المنسق، لكان أعجوبة في بناء الشكل، حيث يكون كل ما في الشكل والشخوص ثلاثيات.

ونعود إلى تتبع الحرية السياسية، لنرى الشاعر ينعاها في المقطع رقم (٣) من نفس القصيدة، ببنت تعجز اللغة عن أن تحوز معناه على النحو الذي صوره الشاعر:

(يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسلس)

أي نوع من الطمأنينة هذا الذي يفرضه الرعب في ظل المسدس في أعوام قبيل هزيمة ١٩٦٧م؟ الحق أن الشاعر قد قال كلمته، ونبه في حينه، ودق أجراس الخطر.

وبعد النكسة يكتب أمل دنقل قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» في ١٣٦٠، وهي القصيدة التي أطلق اسمها على الديوان، وزرقاء اليمامة من بني جديس، من أهل اليمن، وهي مضرب المثل في حدة النظر، قالوا إنها كانت تبصر من مسيرة ثلاثة أيام، وأندرت قومها بجيش حسان بن تبع الحميري الغازي لجديس، فلم يصدقوها، فاجتاحهم حسان، والإنذار والتحذير

للخطر، وعدم الالتفات إلى التحذير، هو ما وظفه أمل دنقل في البكاء بين يدي
زرقاء اليمامة، حيث نبه كما نبهت، وصم قومه الأذان كما صمها أهل جديس،
واجتاحت إسرائيل العرب كما اجتاحت حسان قوم الزرقاء، وكلا المهزومين يتبين
حجم الكارثة بعد قوات الأوان.

وفي حديثه مع الزرقاء يبرز كلمة «تكلمي» لأن الكلمة تعبير وحرية، ولأنها
توقف مد الهزائم التي تتوالى على المجتمعات المحرومة من حريتها:

تكلمي . . أيتها النبية المقدسة

تكلمي . . بالله . . باللعنة . . بالشیطان

لا تغمضي عينيک، فالجرذان . . .

تلحق من دمي حساءها . . ولا أردها

تكلمي . . لشد ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتي . . ولا الجدران

ولا احتبائي في الصحيفة التي أشدها

ولا احتبائي في سحائب الدخان

تقفز من حولي طفلة واسعة العينين . . عذبة المشاكسة

(- كان يقص عنك يا صغیرتي . . ونحن في الخنادق

نففتح الأزوار في ستراتنا . . ونسند البنادق

وحین مات عطشا في الصحراء المشمسة . .

رطب باسمک الشفاه اليابسة

وارتخت العينان)

ويختفي الشاعر وراء قناع عنتره (. . . - نحو ٢٢ ق. هـ = -

نحو ٦٠٠ م) الفارس الشاعر، الذي أغفله قومه، وتركوه بين العبيد، ولم
يعترفوا به سيدا وفارسا وشاعرا، وحين دهمهم الأعداء تخاذل كُماثم
وفرسانهم واستنجدوا بعنتره في محتهم، ويبرز الشاعر في هذا القناع كلمة

«أخرس» رمزاً للحرية السيامية المستلبة ، ويجعلها محورا تنجم عنه الكارثة ، وبرفعها تدفع الكارثة ، ويحب التنبيه إلى أن الشاعر أخذ من القناع الأخرس ، ولم يأخذ منه اعتراف بني عبس بحريته ، إذ من الثابت تاريخياً أن عنتره رفض النزول إلى الميدان إلا بعد أن ساوم على حريته فاستنقذها من قومه ، والشاعر موفق كل التوفيق في ما أخذ وفي ما ترك ، لأن التعامل الصحيح مع القناع في إبراز ما يتفق مع تجربة الشاعر المعاصرة وإغفال ما عدا ذلك ، وتجربة الشاعر المعاصرة تتركز في الأخرس الذي وصل إلى نتيجته في الهزيمة ، بينما عنتره رفض الأخرس فلم يصل إلى نتيجته في هزيمة بني عبس ، ويكون مفهوما أننا لو لم نستسلم للكبت لما وقعت هزيمتنا ، يفهم هذا بالإيجاء لا بالتصريح :

أيتها النية المقدسة

لا تسكتي فقد سكّت سنة فسنة . . . لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي «أخرس . . .» فخرست . . وصميت . . واكتممت بالخصيان

ظلمت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتز صوفها . . أرد نوقها . . أنام في حظائر النسيان

طعامي : الكسرة . . والماء . . وبعض التمرات اليابسة

وما أنا في ساعة الطعان

ساعة أن نخاذل الكهنة . . والرماة . . والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي أو شان

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت . . ولم أدع إلى المجالسة (٥٠)

وإذا كان الشاعر قد وفق في الأخذ والترك من قناعه مع عنتره ، غير أنه

من خلال قناعه غاب صوته وذاب في تجربة عنتره، فلم نعثر على تجربة الشاعر في الصورة السابقة، وكان أولى به أن يستحضر عنتره إلى الصراع العربي - الإسرائيلي ويجعله يتحدث عن هذا الصراع مراوفاً بين التجريبتين: القديمة والمعاصرة، كما راوح الشاعر بين تجربته وتجربة الزرقاء في نهاية القصيدة:

ها أنت يا زرقاء
وحيدة... عمياء
وما تزال أغنيات الحب... والأضواء
والعربات الفارحات... والأزياء
فأين أخفي وجهي المشوها
كي لا أكرر الصفاء... الأبله... الموهما
في أعين الرجال والنساء؟

ويعود أمل دنقل للإلحاح على ملمح الحرية المفقودة في قصيدة «أيلول»^(٥٠) المؤرخة في سبتمبر ١٩٦٧، وأيلول رمز، الهزيمة، بعثه الشاعر من رحلة الموت ليكشف أكذوبة السلطة المستبدة، يرمز لها بتحكم سليمان في المردة، ويموت سليمان على عصاه، والجن مسخرون يعملون بأمره، «مادهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته، فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين»^{*}، فالسلطة المتحكمة ميتة وتعيش بوهم القوة في خيال المستعبدين.

وقد بنى الشاعر قصيدة «أيلول» على مرتكزين: صوت، جوقفة خلفية، الصوت له الصدارة كأنه اللحن الرئيسي يتعامل مع الأحداث والوقائع، بينما تقوم الجوقة ومكانها في الخلف بدور الموسيقى التصويرية

* من سورة سبأ الآية ١٤.

المصاحبة للوقائع ، وبالتأمل في أنغام الجوقة نشعر أنها نعي على ما آلت إليه الأحداث في مصادرة الحريات ، وقبيل نهاية القصيدة يحدث نوع من تبادل الأساكن ، فتأخذ الجوقة مكان الصدارة ، ويتأخر الصوت إلى الخلف ، ولتقدم الجوقة في النهاية لا نجد لها مصحوبة بصفة «خليفة» ، مما يدل على وعي الشاعر وعيا بعيد المدى في إحكام عمله الفني ، هذا الوعي الذي يقول في الدال مايقول في المدلول ، فإذا قال : «الصوت» وهو الرئيسي ذو الصدارة : إن سليمان الحكيم سلطة ميتة ، تحيا بوهم القوة ، وقد فقئت عيناه ، وسرق خفاه الذهبان ، وحشر في أروقة الأشباح ، فمن الطبيعي أن يتنحى عن الصدارة ، وأن تتقدم الجوقة وتحتل مكانه ، في تبادل للمواقع ينسجم فيه الدال مع المدلول :

(جوقة خلفية)

(صوت)

ها نحن يا أيلول	أيلول الباكي في هذا العام
لم ندرك الطعنة	يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام
فحلت اللعنة	تسقط من سترته الزرقاء . . الأرقام
في جيلنا المخبول!	يمشي في الأسواق : يبشر بنبوءته الدموية
.....	ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
	ليقول لنا : إن سليمان الجالس منكفئا فوق عصاه
قد حلت اللعنة	قد مات أ ولكننا نحسبه يغفو حين نراه
في جيلنا المخبول	أواه!
فتحن يا أيلول	قال . . فكمناته ، فقأنا عينيه الذاهلتين
لم ندرك الطعنة	وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
	وحشرناه في أروقة الأشباح المزدهمة
.....

ومما يحمد للشاعر أنه في خضم الأحزان العربية لا يفقد الإيمان بالمستقبل ، فينهى قصيدته بأمل مبجوح في طابية ناعمة :

(الجوقة)

هذا العام

أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من الأنسام

وبقينا في المهذ المختق المبجوح

لكننا من كل ضريح

نتنظر الريح

(صوت)

نتنظر الريح

من كل ضريح

.....

من كل ضريح

نتنظر الريح

كما أنه بإعادة التأمل في التشكيل نجد أن «الجوقة الخلفية» كانت خلاقة في وضوح رؤيتها، ولا تنتزعها من كلمات الصوت، ومن هنا احتفظت الجوقة الخلفية بأصالتها فلم تفقد نفسها في الأزمة وأصبحت جدية بأن تتقدم للمصدرة وتحمل المسؤولية ، في الوقت الذي اندحرت فيه السلطة إلى غرفة الأشباح ، وحينما حاولت أن تصنع موسيقاها لم تبتدع فنا ينبع من داخلها وإنما انتزعتها من كلمات الجوقة ، وكأنه إيمان بأن الشعب هو الأصل وهو المصدر، لقد أخذ عنتره العبيسي/ الجوقة/ الشعب مكانه الحقيقي اللائق به، وهكذا يقول التشكيل ما تقوله الدلالة .

وتعدد الأصوات ، كما في قصيدة «أيلول» ، وهو تعدد متلبس بالتنوع الموسيقي في أحيان كثيرة ، «من وسائل أمل دنقل في تحريك قصائده على محور سياقي درامي متفجر، قد يصل أحيانا إلى مشارف الإطار المسرحي . . . حيث يتم استثمار الشكل المكتوب في توزيع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية ، ويحشد أكبر قدر من العوامل الدرامية في تقسيم الصفحة إلى نهرين ، أحدهما وهو العريض للصوت، والآخر للجوقة ، ويحتاج القارئ إلى دربة خاصة ، كي يكتشف الطريقة التي ينبغي له أن يتابع بها السطور، فهو أمام نصين في لحظة واحدة ، واختلاف الإيقاع

والروى والتكوين الداخلي لكل منهما هو الذي يجعل التكامل الدلالي بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكاني والزمني بين تلك العناصر المركبة»^(٥١).

لكن الشاعر أمل دنقل في ديوانه التالي «تعليق على ما حدث» يعود إلى إبراز السلبية، في قصيدته «في انتظار السيف»^(٥٢)، يلتقط رموزه المعبرة عن الحياة العامة، ويمنحها دلالات سياسية معينة:

تقفر الأسواق يومين . . وتعتاد على «النقد» الجديد
تشتكي الأضلاع يومين . . وتعتاد على السوط الجديد
يسكت المذبح يومين . . ويمتد على الصوت الجديد

لقد انتزع الشاعر الرموز الثلاثة: النقد، السوط، الصوت، من دلالتها المعجمية، ووحد بينها - رغم تباينها في الوقائع اليومية، وأصبحت ثلاثتها تعني نظم الحكم الجديدة، ولا يهمننا أن نشير إلى أن النقد سلطة الحاكم الاقتصادية، وأن السوط عصاه العسكرية المهددة، وأن الصوت إعلام الحاكم، بقدر ما يهمننا إبراز ما عناء الشاعر بقوة من السلبية واللامبالاة التي تقابل بها الشعوب نظم القهر والاستبداد المتتالية عليها، وتعد هذه الشعوب نفسها للتكيف مع القهر الجديد، ولكن تعود مع الشاعر خطابيته الخافتة في التفاؤل والإيمان بالمستقبل، حتى يصبح هذا التفاؤل ملمحاً من ملامح الشاعر، على خلاف البياتي، الذي لم يفلح في العودة من اغترابه رغم نصائح صديقه التركي ناظم حكمت بالعودة والنظر إلى الجانب المشرق في الحياة، وعلى خلاف السياب الذي لم يلتق مع المدينة في أية مرحلة رأي شكل، فينهى أمل دنقل قصيدته «في انتظار السيف» كما أنهى قصيدة «أيلول»، يقول مخاطباً مدينته/ وطنه، بعد الأبيات السابقة:

وأنا منتظر جنب فراشك
جالس أقرب في حمى ارتعاشك
صرخة الطفل الذي يفتح عينيه على مرأى الجنود

والجنود هنا ليسوا سلطة ، ولكنهم الفوارس المحاربون في الميادين ،
لتخليص المدينة/ الوطن من أسر العدو.

قبيل النكسة بثلاثة أشهر تقريبا يمعن أمل دنقل في نعي الحرية
السياسية، من خلال «حديثه الخاص مع أبي موسى الأشعري» (٥٣)
(عبدالله بن قيس، ٢١ق هـ — ٤٤هـ = ٦٠٢ - ٦٦٥ م) وهي قصيدة
ذات إطار جديد مستحدث، مأخوذ من صورة الحديث بين اثنين، كل
منهما يعرض ما عنده على الآخر، وما عند كل منهما متزع من تجربته،
ولكن الحديث المتبادل يكمل بعضه بعضا، من خلال مشاهد قد يبدو أنها
متنافرة، ولكن التأمل في مدلول الأحداث يستطيع العثور على الخيط الذي
يسلكها في قضية واحدة، هي قضية الظلم من جانب والضعف والخور
من جانب آخر وبين هذا وذاك تضيع الحرية:

إطار سيارته ملوث بالدم

سار ولم يهتم

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد

مزقت هذا الرقم المكتوب في ورقة مطوية

وسرت عنهم . . ما فتحت الفم

واضح أن هذا المشهد في الحديث المتبادل، من حديث الشاعر، فهذه
هي مدينته وهذا هو عصره في رموز واقعية، فصاحب السيارة السريعة
ملطخ بدماء ضحاياها دون مبالاة، وهو رمز لطغيان السلطة — وليس
الاستعمار والصهاينة فعنوان القصيدة لا يسمح بهذا التفسير (٥٤) —
والشاهد الوحيد على الجريمة هو الشعب، يرى ما يحدث أمام عينيه ولا
يشور، بل يصمت ولا يحاول الكلام، والجريدة اليومية تقوم بالتستر على

المعتدي ، وهنا يأخذ الأشعري الحديث من الشاعر، ويكمل بها هو مطلوب وقد فعله كفرد ولكن الأمة غفلت عن حركته .

ويأخذ الشاعر الحديث ليتقدم خطوة بالقضية ، فالانصراف عن متابعة ومساءلة الحكام دفعت الأفراد إلى الأنانية ، فلم يعد الإنسان يُعنى إلا بنفسه فقط ، ولا يحترم إلا من يقدم له ثمن الاحترام :

حين دلفت داخل المقهى

جردي النادل من ثيابي

جرده بنظرة ارتياب

بادلته الكرها

لكنني منحته القرش . . فزين الوجها . .

بسمه كلبية بلها

ثم رسمت وجهه الجديد . . فوق علبة الثقاب

ويتربسب حديث الثورة واسترداد الحرية السياسية في أعماق الشاعر، فيحلم بها ، فيها يشبه الرؤيا بمشهد يبعد عن الحياة اليومية في لغته ويقرب كثيرا من لغة الحلم ، (ويفقد الشاعر فيه بعض صفاته الشعري ، إذ يبدو أن نجاحه كثيرا ما نراه في استخلاص رموزه من الواقع اليومي) ، يصور في خلال المشهد مدينته ، أو حريته ، مرة بالمهرة الكسلى يشدها الحوذى إلى عربته ويزجرها لغايته ، ويلهبها بسياطه دون أن تثور، ومرة أخرى يرمز إليها بطفلة توشك أن تضع مولودها/ الحرية ، ولكنها تذوب ، ويصدم الشاعر بفجر الحقيقة ويستيقظ من حلمه ليكتشف أنه سقط في لغة التضاد التي تملأ مدينته بالتمزق ، ثنائية : الواقع/ المثال ، فيتحطم مثال حلمه على صخرة الواقع ، ويعود إلى عزلته :

خرجت في الصباح . . لم أحل سوى سجائري

دمستها في جيب سترتي الرمادية

فهي الوحيدة التي تمنحني الحب . . بلا مقابل

ثم يسقط الشاعر في «رؤيا» وكان هذه الرؤيا تفسر للسنوات السبع في تعبير يوسف عليه السلام لحلم الملك «ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن...»^{*}، وهذا الجوع نتيجة طبيعية للطغيان من ناحية، والخنوع والجهل واللامبالاة من ناحية أخرى، وقد تمخضت الرؤيا بعد ثلاثة أشهر من كتابة القصيدة عن كارثة العام ١٩٦٧ م.

بعد النكسة بعامين تقريبا، وعلى وجه التحديد في مارس ١٩٦٩ م، كتب أمل دنقل قصيدة «صفحات في كتاب الصيف والشتاء»^(٥٥) من ثلاثة مقاطع، الأول عنوانه بـ «حماسة»، وهي حماسة بيضاء / رمز الحرية والسلام، ولأنها تنشئ أول الأمر لما ترمز إليه من معان سامية فلأنها تسبب الإزعاج، ولذا كان لابد من إزعاجها وعدم السماح لها بالاستقرار، واختار لها الشاعر من الأماكن ثلاثة، مظنة الحرية والسلام، ولكنها فزعت من ثلاثتها، المكان الأول تمثال نهضة مصر وهو عبق تاريخي يصون الحرية، والثاني قبة الجامعة وهي رمز معاصر للنهضة الحضارية، والمكان الثالث رأس الجسر ولعله رمز الامتداد من الماضي إلى المستقبل مروراً بالحاضر، وحين تطارد المدينة هذه الحماية فكان لا حامية لها على امتداد ثلاثية: الماضي / الحاضر / المستقبل، ويحاول الشاعر أن يتدخل ويمد يد المساعدة للحماية المفزعة، فوضع يدها على وسيلة الاستقرار في مدينته، وهذه الوسيلة هي الاستسلام، والانخراط في ائتلاف غير مقدس مع نظم القهر، وهي نفس الوسيلة التي نصيح بها من قبل سبارتاكوس في كلماته الأخيرة، يقول لها الشاعر:

أيتها الحماسة التعبي

دوري على قباب هذه المدينة الحزينة

وأنشدني للموت فيها . . والأسى والذعر

حتى نرى عند قدوم الفجر

* الآية ٤٨ من سورة يوسف .

جناحك الملقى . . . على قاعدة التمثال في المدينة

وتعرفن راحة السكينة

وهو حل ساخر سبق للشاعر التعامل معه في كلمات سبارتاكوس ،
ونعتقد أن لغة السخرية مهترئة يجب أن يتجاوزها الشعر المعاصر إلى
الرؤية ، وكثيرا ما تجاوزها الشاعر نفسه ، ولكنها بقايا من ترسبات القديم
لدى الشاعر.

والمقطع الثاني من القصيدة بعنوان «ساق صناعية» وهي لمحارب عاد من
الحرب الخاسرة بلا رجل وبلا وسام ، شاركه الشاعر غرفته في فندق واحد ،
وعندما رأى المحارب في يد الشاعر كتاب «الحرب والسلام» أريد وجهه وقص
على الشاعر قصة غرامه الذي تحطم يتحطم ساقه ، وظل يسرد على الشاعر عن
الدماء المراقبة في الصحراء والقصص الحزينة ، حتى تلاشى وجهه في سحب
الدخان والكلام ، وطالت وقفته مع حشجة صوته ، فأدار الشاعر رأسه حتى لا
يرى دموعه ، ويتهي المقطع بتغافل وتستر وعورة في عرف المدينة التي هي في
جوهرها وسام المحارب النبيل :

وحين ظن أنني أنام

رأيتة يخلع ساقه الصناعية في الظلام

مصعبا تنهيدة . . قد أحرقت جوفه

والمقطع الثالث «شتاء عاصف» وهو في مفهومه تحريض على
الانفجار ، فكل شيء في المدينة قد ضاق بحمله ، تختلط في المقطع رموز
الضيق ، فترام الرمل المنبجج يطالب بالانفجار والشتاء عاصف ، والأحجار
في سكوتها الناصع ، وهل يكون السكون ناصعا إلا إذا كان نذيرا
بالعاصفة ؟ والأعاني . . يختار منها الشاعر أغنيتين : «الغضب الساطع» ،
والثانية : علمه كيف يجفو فجفا ظالم لا قيت منه ما كفى ، الأولى صريحة
في بابها ، أما الأغنية الثانية فقد لوحها الشاعر من عالم الغزل الرقيق ،

وطوعها لمغازيه السياسية ، فلم يعد الظالم حبيبا متمنعا هاجرا كما هو الأصل في الأغنية ، بل تحول إلى حاكم مستبد ، ساعده على عتوه أن المتفعين من ورائه نفخوا فيه حتى نسي شعبه ، وهذا المقطع رؤية الشاعر نفسه ، حكاهما بنفسه على لسانه ، وانتهى الشاعر بترك المدينة ، والجلوس على الشاطئ بعيدا ، يرقب الأمواج وهي تلتطم الصخر ، دون أن تكف عن صراعها ، وهي نهاية ليست سينائية تعقب حالة درامية ، بل هي استشهاد من الطبيعة يحرض على الصراع ، من ناحية أخرى يعلمنا الشاعر الفلسفة بإلفه المتناهي في الكبر ، فإذا كان ترام الرمل قد ضاق بالناس ، فقد اكتشف الشاعر وجوده الخالص داخل نفسه ، فالعالم كبير ، ولكنه في داخلنا عميق كالبحر ، كما يقول ريلكه ^(٥٦) ، ولهذا نشعر أمام البحر بانتقالنا إلى كبرياء الوجود المعجب ، ولن نكون مقذوفين في العالم ، بل نحن نفتحه من خلال تجاوز المرئي كما هو ، قبل أن نباشر الحلم ، إن تمدد الوجود تكبجه الحياة ، ويعوقه الحذر ، ولكن المتناهي في الكبر يباشر فعله في التمدد حين نكون وحيدين ، لأنه حركة الإنسان الساكن ، وهي إحدى الخصائص الدينامية لحلم اليقظة الساكن :

كان (ترام الرمل) . . .

منبعجا ، كامرأة في أخريات الحمل

وكننت في الشارع

أرى شتاء (الغضب الساطع)

يكسح الأوراق والمعاطف

وكانت الأحجار في سكونها الناصع

مفسولة بالمطر الذي توقفا

وكان في اللباع

أغنية حزينة الإيقاع

عن (ظالم لاقيت منه ما كفى . . .)

قد (علموه كيف يحفوا . فجفا)
جلست فوق الشاطئ اليابس
وكان موج البحر
يصفع خد الصخر
وينطوي - حيناً - أمام وجهه العابس
. . وترجع الأمواج
تنطحه برأسها المهتاج
ودون أن تكف عن صراعاها البائس
ودون أن تكف عن صراعاها البائس .

في سبتمبر ١٩٧٠م يعلن أمل دنقل أن المدينة تفقد حريتها مع نظم الحكم العسكرية ، يقولها صريحة ومباشرة ومسطحة ليست في المستوى الفني الذي تعودناه منه ، يقول إن الجندي لا يطلق الرصاصة التي ندفع ثمنها من الكسرة والدواء على أعدائنا بل يطلقها علينا «إذا رفعنا صوتنا جهاراً» ، وتحدث عن «همة الجندي وقلبه الأعمى الذي لا يحرس إلا من يمنحه راتبه الشهري» «لكنه إن يحن الموت فداء الوطن المقهور والعقيدة / فر من الميدان/ وحاصر السلطان/ واغتصب الكرسي/ وأعلن الثورة في المذياع والجريدة» ، وفي رأيه أن مكان هذه الذرية اللعينة هو الخنادق على الحدود :

لو دخل الواحد منهم هذه المدينة
يدخلها حسيراً

يلقي سلاحه على أبوابها الآمنة

لأنه لا يستقيم روح الطفل . . وحكمة الأب الرزينة

مع المسدس المدلل من حزام الخصر . . في السوق . . وفي مجالس الشورى^(٥٧)

وتختلط رموزه الواقعية بالإشارات الأسطورية في السقوط الناجم عن
الكبت :

أسقط واقفا . . وخائفا
أن يحمل الصدى ندائي للهوائيات . . فوق أسطح البيوت
أن نقشي الرمال صوتي المضيء ، صوتي المكبوت .

.....
.....

أبحث عن مدينتي : يا إرم العماد . . يا إرم العماد
يا بلد الأوغاد والأعجاد
ردي إلي صفحة الكتاب
وقدح القهوة . . واضطجعتي الحميمة
فيرجع الصدى كأنه أسطوانة قديمة :
يا إرم العماد . . يا إرم العماد (٥٨)

لقد ألقى الشاعر قفازه في وجه السلطة ، وناجزها ، فلم يعد بعد طول
الصمت والهوان ما يحرص عليه :
أيها السادة : لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت للملوك وعبد
وقطعنا شعرة الولي «ابن هند»

لبس ما نخسره الآن . . سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى . . ومن عار لعار (٥٩)

إن أول قصيدة من ديوانه «العهد الآتي» تحمل على رجل المباحث رمز
القهر والعبودية والمهانة ، في لغة تفتح في حياة الشاعر الفنية عهدا جديدا ،
يفيد فيه من الكتاب المقدس والقرآن الكريم بشكل نموذجي ، ويعيد فنونا
بلاغية قديمة ، أدى تعمدتها وتكلفها في فترة ما قبل النهضة إلى تردي
الذوق ، ولكنه وهو يتعمدها لم يهبط بها ، بل تعامل معها بمهارة فائقة ،
ارتقت بصنعبته إلى ذروة بليانية قلما نعرث عليها ، خاصة مع الشعر الجديد
الذي كاد يهجر الفنون البلاغية القديمة في سبيل البحث عن فنون

جديدة ، وأمل دنقل ، وهو من الباحثين عن الجديد أعاد هذه الفنون -
الترصيع وحسن التقسيم - ، وحشدها بشكل يلفت النظر، فنون تلفت
النظر بجهاها في تعيشها مع التراث الديني المستعاد، وبلغت معها اللغة
درجة عالية من الصفاء ، وهي قصيدة مدورة ، والقصيدة المدورة في الشعر
الحديث - وهذه تنهج نهجها - تبعد كثيرا عن الأشكال البلاغية التقليدية ،
ومع ذلك فإن «صلاة» أمل دنقل تجمع بين الفنين ، وهذه واحدة مما يتفرد
به أمل دنقل في محاولاته العديدة لاكتشافه لغته الخاصة به * .

وهذه مفردة من إنجازات رجل المباحث . إن «سفر الخروج» من مصر
في العهد القديم تحول على يد الشاعر إلى خروج مصر على النظام في ١٨ ،
١٩ يناير، إنه - في رأي الشاعر - خروج على المنازل والزنازن والمدي ، التي
تحولت إلى أضرحة ، وتعقبت المباحث واحدا من أفراد الشعب ، هو .
نموذج لما يحدث في مثل هذه الظروف :

دقت الساعة المتعبة

ورفعت أمه الطيبة

عينها . (دفعته كموب البنادق في المركبة)

دقت الساعة المتعبة

نهضت ، نسقت مكتبه . .

صنعت يد . (أدخلته يد الله في التجربة)

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه ، رقت جوربه . .

(وخزته عيون المحقق . حتى تفجر من جلده الدم والأجوية)

دقت الساعة المتعبة

دقت الساعة المتعبة (٦٠)

* سبق دراسة القصيدة في البعد الاجتماعي للمدينة .

تتكرر جملة «دقت الساعة» وهو تكرار منتزع من الواقع ، وتعب الساعة
أت من الزمن البطيء على الأم الفقيرة ، وإذا رمزت الأم للوطن - وهذا وارد
يسمح به النص - يتحول تعب الساعة إلى الحرية البطيئة التي طال
انتظارها ، وكلما لمعت بوارقها مرعان ما يتدها الطغيان ، وكلما دقت
الساعة تقدمت الصورة خطوة للأمام ، من لحظة القبض عليه ، حتى
اعترافاته المنتزعة بالقهر ، وفي الرمز أيضا يكون الأصل في الساعة أن تدق
لحظة النصر والتحرر ، ولكن التحول حدث فيها هي الأخرى .

في الإصحاح الثالث من القصيدة يحذر مدينته (=مصر) ألا تبدأ القوم
بالسلام ، لأنهم بعد أن أشعلوا النار في كل شيء سيذبحونها في الغد :

... بحثا عن الكنز في الحوصلة

وغدا تغتدي مدن الألف عام

مدنا للخيام

مدنا ترتقي درج المقصلة (٦٠)

وتتحول دقات الساعة في الإصحاح الرابع إلى صفة «القاسية» ، بعد أن
كانت «المتعبة» في الإصحاح الثاني ، والصفة الجديدة نمو في الصورة ، من
الثابت تاريخيا أن حوادث ١٨ ، ١٩ يناير كانت عقب قرارات اقتصادية
قاسية في رفع بعض السلع التموينية ، - وقد تراجع النظام عن هذه
القرارات لإسكان الشائرة ، ولكن إلى حين - فهل القسوة من الجوع ؟ أو هي
قد صاحبت الجماهير في عنف حركتها ضد هذه القرارات ؟ الذي يهمنا
أكثر هذه المفارقة التي يصورها الشاعر في تسمية الأحداث :

كان مذباغ مقهى يذيع أحاديثه البالية

عن دعاة الشغب

وهم يستديرون ، يشتعلون - على الكعكة الحجرية - حول النصب

شمعدان غضب

يتوهج في الليل . . والصوت يكتسح العتمة الباقية
يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة^(٦٠)

إن المذيع رمز للمدينة/ السلطة، ولذا يسمي الأحداث «شغب» و
«انتفاضة الحرامية»، ولكن للشاعر رؤية مخالفة، ولذا يصف أحداث
المذيع بالبالية، ويصور الأحداث بصورة راتقة جديدة ومقننة «شمعدان
غضب»، لا يبالغ في نيران الأحداث، ولا يقلل منها.

ويعود في الإصحاح الخامس إلى تعميق صورة التشويه لدى الطرف الآخر،
ويضع نفسه ممثلاً للخارجين في هذه الأحداث، ويتحمل وحده عبء التزييف
وقلب الحقائق التي تقوم بها رموز السلطة الأخرى مع المذيع، وهي الصحافة،
والمطرب، وكاب العقيد، وشهود الزور، والبرلمان.

وفي الإصحاح السادس تصل القصيدة إلى قمتها ونهايتها، يحدد الشاعر
زمنها، فقد «دقت الساعة الخامسة»، ويتلاقى الطرفان: الجنود بخوذاتهم
ودروعهم، والثائرون/ المشاغبون، يدع الشاعر لهم صورة حية:

والمغنون- في الكعكة الحجرية- ينقبضون وينفرون . . كنبضة قلب
يشعلون الحناجر، يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقرب

يشبكون أياديهم الغضة البائسة
لنصير سياجا يصد الرصاص . . الرصاص . . وآه . .
يغنون «نحن فداؤك يا مصر» «نحن فداؤك . . .»

وتسقط حنجرة خرسة

معها يسقط اسمك- يا مصر- في الأرض

لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات على الساحة الدامسة
دقت الساعة الخامسة

دقت الخامسة

دقت الخامسة

وتغرق مأوؤك - يا نهر - حين بلغت المصب (٦٠)

وال تكرار لكلمة الرصاص صورة لانهاره على المتظاهرين ، كما أن التكرار صورة صوتية واقعية لهتاف الجماهير «نحن فداؤك يا مصر» ، وال هتاف الثاني لم يكتمل لأن الرصاص أخرس الألسنة* ، فانطفأ شمعدان الشغب بعد أن كبر وتحول إلى نهر بلغ مصبه وكاد أن يؤتى ثماره ، لولا دقات الساعة الخامسة ، وضاع كل شيء ، ولكنه ضياع ليس كالضياع الذي كنا نراه في نهايات السياب ، لأن ضياع أمل دنقل مصحوب بذبذبات قوية تتحرك نحو الإبداع والحياة وإن لم تصل إلى نتائجها ، لكنها تترك الأمل معقودا على البعث والإحياء وليست نهاية الشقاء الأبدي الذي رأيناه عند السياب .

وفقدان الحرية يأخذ عن دنقل شكلا أكثر اتساعا ، من خلال الشاب الفلسطيني سرحان الذي قتل السناطور الأمريكي روبرت كيندي ، وسرحان نموذج لمن فقد القدس / مدينته / وطنه ، في الإصحاح الأول من قصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس»^(٦١) تتحول القدس العجوز إلى رمز ديني هو يعقوب الذي فقد أعز الأبناء فابيضت عيناه من الحزن ، ومثله تحولت القدس في غياب ابنها سرحان - رمز لكل فلسطيني - إلى مراعى من الشوك ، وتكون في حاجة إلى أحد الشهداء الشجعان ، وإنبرى سرحان في الإصحاح الثاني ، ورشق حد المطواة في الحائط - رمز التحدي - مستعليا فوق الوجوه الأخرى ، وجوه الجبناء المتخفية كالفتران يريدون استخلاص حريتهم من القط ، ولكن الجبن وقف بهم عند من يعلق

* ومن الجميل أن يوافق عمل الرصاص في الإنحراس تمام التفعيلة وبذلك يكون الانقطاع قد قام بدورين : على مستوى الدلالة ، وعلى المستوى الموسيقي .

الجرس في عنق القط ، ويبتكر الشاعر صورة نادرة لانفصام الوجه العربي ، وكيفية انبثاق الوجه الخائر بسبب النعمة من أصله العربي ، المفروض في المرأة أن تعكس الوجه بأمانة طبق الأصل ، ولكن تحدي سرحان جعل المطواة تشدخ المرأة ، فتعددت فيها الصور ، وسرحان هو الذي انسلخ من الوجه العربي الجبان الذي لصق به ، ومن هذا الانسلاخ توافرت لديه القدرة على التحدي .

وترك سرحان الساحة العربية ، التي ضاقت به ، فقد انتقل إلى لبنان بنفد أن ضاقت به عمان (الإصحاح الثالث) ، باحثاً عن الحرية في الإصحاح الرابع :

البسمة حلم

والشمس هي الدينار الزائف

في طبق اليوم

(من يمسح عني عرقى في هذا اليوم الصائف)

والظل الخائف

يتمدد من تحتي ، يفصل بين الأرض وبينني

وتضائلت كحرف مات بأرض الخوف

(حاء . . . باء)

(حاء . . . راء . . . ياء . . . هاء)

الحرف : السيف

مازلت أرود بلاد اللون الداكن

أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء

حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن

لكن . . . !!

كل شيء في هذا المقطع يتضاءل، البسمة لا حقيقة لها، والمتناهي في
الكبر تضاءل، فقد تحولت الشمس إلى دينار، والإنسان تضاءل من الخوف
الذي فصل بينه وبين الأرض، والحب مات، وماتت الحرية، وتضاءل
الأحياء بحيث يشبهون الموتى، والقلب تضاءلت نبضاته، والتقطيع الذي
أصاب الكلمتين: حب، حرية، صورة للتمزق الذي أصاب أجمل
كلمتين في حياة الإنسان بين المدن العصرية التي تتشقق بالحضارة.

ويستحضر في الإصحاح الخامس منظرا جانبيا لعمان عام البكاء، لعله
العام الذي جرت فيه أحداث أيلول الأسود، كشاهد على المدن العربية
التي تصعقه، وقد أدى ذلك إلى حل فردي قام به سرحان في الإصحاح
السادس، ولكن الشاعر يرتفع بالعمل الفردي ويسمو به إلى عمل وطني
تباركه القدس ويباركه الله :

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض من حول مائدة مستديرة

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء



وأمل دنقل من الشعراء المبرزين في اكتشاف رموزه، وكثيرا ما يوفق
لاستخلاصها من منجزات المدينة، والقطار أحد هذه المنجزات العلمية،
وإذا كان «ألفرد دي فيني» قد فزع من القطار فزعا رومانسيا، لأن القطار
من العجلة التي لا تسمح بالتأمل، فإن أمل دنقل جعل منه رمزا
وسائطيا على ثبات حالة القهر ودم التطور، فالقطار ملتزم بالسبيل على
قضيبين، لا يحيد عنهما ولا ينحرف، وكذلك الأمر في بلادنا يسير على
وتيرة واحدة من العسف - كما يرى - وكأنه يمشي على خط قد رسم له لا
يستطيع الفكاك منه، فالماضي يتكرر في الحاضر وهو نفسه في المستقبل

مادامت قطاراتنا السيامية والاجتماعية ملتزمة بقضبان الموت فتحدث ضروباً من العبث بعجاليات المكان، المتناهي في الكبر - السماء - تتضاءل حتى ذرات الموت، دلالة التضايق في الحريات، وتفر الأشياء من خلال زجاج القطار، ولكن الأشياء التي يرصدها الشاعر رموز للحرية: أغنية الريح، قنطرة النهر، سرب العصافير، والماء سر الحياة، والحلم جوهرها وقيمتها، وتظل القطارات في رحيلها، ولكن الناس يصلون إلى مدنها ولا يصلون إلى أهدافهم:

القطارات ترحل فوق قضيين: ما كان - ماسيكون

والسما رماد، به صنع الموت قهوته، ثم ذراه كي

تتنشق الكائنات، فينسل بين الشرايين والأقنعة

كل شيء خلال الزجاج يفر:

رذاذ الغبار على بقعة الضوء، / أغنية الريح، /

قنطرة النهر، / سرب العصافير والأعمدة

كل شيء يفر، فلا الماء تمسكه اليد، والحلم لا يتبقى على شرفات العيون

والقطارات ترحل، والراحلون

يصلون... ولا يصلون^(٦٢)

وفي نوع من لغة التضاد تنسحق الحرية في ثنائية: الزمان/ المكان،

يكون الزمان - الشهور - مجالا لتحولات الزهرة - المتناهي في الصغر -

وتحولاتها فوق أماكن تتراوح بين الحياة والموت، فهي أول الأمر على حافة

القلب (حياة)، ففي إناء (صنعة مدينية)، ثم في الرداء (مظهر)، ثم في

غناء (جمال)، فبكاء (ضعف)، وفي آخر الأمر فوق قبر (موت):

الشهور زهور على حافة القلب تنمو

وتحرقها الشمس ذات العيون الشتائية المطفأة

زهرة في إناء

توهج في أول الحب بيني وبينك ، تصبح طفلا . . وأرجوحة . . وامرأة

زهرة في الرداء

تنفتح أوراقها في حياء

عندما نتخاصر في المشية الهادئة

زهرة من غناء^(٦٢)

تورد فوق كمنجات صوتك ، حين تفاجئك القيلة الدافئة

زهرة من يكاء

تجمد فوق شجيرة عينك في لحظات الشجار الصغيرة ، أشواكها : الحزن والكرباء

زهرة فوق قبر صغير

تنحتي ، وأنا أتحاشى التطلع نحوك . . في لحظات الوداع الأخير

تعرى وتلتف بالدمع في كل ليل إذا الصمت جاء

لم يعد غيرها من زهور المساء

هذه الزهرة اللؤلؤة^(٦٢)

ويعود أمل دنقل لتعميق صورة كان قد لمسها عابرا في الإصحاح الثاني

من «سفر الخروج» ، وهي دور المحقق في انتزاع الاعترافات المطلوبة ،

ينميها هنا في الإصحاح الخامس من «سفر ألف دال» - مختصر أمل دنقل -

في حديثه مع ابنته يذكر «بحديث سبارتاكوس عن ابنه :

أتحسس وجهك ! (لم أك أعمى . . ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي

بملف احترافي ، لتنظره السلطات . . فتعرف أي راجعته كلمة . . كلمة . .

ثم وقعته بيدي . . - ربما دس هذا المحقق لي جملة تنتهي بي إلى الموت -

لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليّ يديّ وعينيّ بعد انتهاء المحاكمة العادلة)

زمن الموت لا ينتهي يا ابنتي الثاكلة

وأنا لست أول من نبأ الناس عن زمن الزلزلة

وأنا لست أول من قال في السوق : إن الحماة في العش تحتضن القنبلة

قُبِّليني ، لأنقل سري إلى شفتيك ، لأنقل شوقي الوحيد
لك ، للسنبلة

للزهور التي تترصم في السنة المقبلة
قُبِّليني . . ولا تدمعي ! سحب الدمع تحجيني عن عينك في هذه اللحظة المثقلة
كثرت بيننا السر الفاصلة
لا تضيفي إليها ستارا جديدا (٦٢)

والشاعر مع ابنته يرتفع حس ونبض التفاضل فيه قليلا عما كان عليه
الأمر في سبارتاكوس مع ولده ، لأن الشاعر هنا لا يذكر فقط بشهيد الحرية
الروماني ، ولكنه يتحد من جديد بالزرقاء فيعيد علينا حس التنبؤ ، وكأن
هذه الرموز التاريخية تلح عليه ولم يتخلص منها بالكلية ، ولكن ليس إلى
حد اجترارها لتضوب مخزونه ، بقدر ما تلح عليه الحرية السياسية .

ويعتبر الإصحاح الرابع من سفر «ألف دال» صورة خيالية عريضة ،
جسم فيها الشاعر أحاسيس الحرية السياسية في تركيبة حسية موحية
بحرماته من اعتناق المتناهي في الكبر - الريح ، الأرض ، الشمس / رموز
الحرية - في صورة تفصيلية من إبداع خياله استغرقت الشاعر في وصف
المشبه به بصور حسية مشحونة بشتى الأحاسيس :

«أشعر الآن أنا وحيد ،

وأن المدينة في الليل . . (أشباحها وبنائاتها الشاهقة)

سفن غارقة

نهبتها قراصنة الموت ثم رمتها إلى القاع منذ سنين
أسند الرأس ربانها فوق حافتها ، وزجاجة خمر محطمة تحت أقدامه ،
وبقايا وسام ثمين .

وتشبث بحارة الأمس فيها بأعمدة الصمت في الأروقة
يتسلل من بين أسماهم سمك الذكريات الخزينة

وخناجر صامئة

وطحالب نابئة

وسلال من القطط النافقة

ليس ما ينبض الآن بالروح في ذلك العالم المستكين

غير ما ينشر الموج من علم . . كان في هبة الريح .

والآن يفرك كفيه في هذه الرقعة الضيقة

سيظل على الساريات الكسيرة يخفق . . حتى يذوب . . رويدا . . رويدا ،

ويصدأ فيه الحنين

دون أن يلثم الريح ثانية ، أو يرى الأرض ، أو يتهد من شمسها المحرقة» (٦٢)

هذه الوحدة التي ظهرت في البيت الأول مباشرة وعرض الشاعر تفاصيلها في هذه الصورة الخيالية ، ليست وحدة رومانسية مبهمه الأسباب ، وإنما هي آتية من الحرية المفقودة في مدينته / وطنه ، وفي الإصحاح الثامن شاهد ذلك ، تعيش السيدة وحدتها حيث مات زوجها في المعركة فلاذت المسكينة بالصمت والشرود ، شأنها شأن الشاعر ، والإصحاح التاسع يخاطب الحرية/ المدينة/ الوطن بشكل حاد على أنها المسؤولة عن معاناته :

دائما أنت في المنتصف

أنت بيني وبين كتابي/ وبينني وفراشي/ وبينني وهدوئي

وبيني وبين الكلام

ذكرياتك سجنني ، وصوتك يجلدني ، ودمي قطرة بين عينيك ليست تجف

فامنحني السلام (٦٢)

وفي تشكيل جديد يبرز اهتمام الشاعر الواقعي بالشكل ، على المستوى الفني الناضج الذي كان يدعو إليه فلوير ، يستمد الإصحاح العاشر والأخير تشكيله الزماني والمكاني من روح فن العمارة في المدينة ، مبرزاً هذه

الوحدة والغربة السياسية بسبب فقدان الحرية ، وهي الملمح المشترك في
إصحاحات السفر العشر:

الشوارع في آخر الليل . . آه
أرامل متشحات ينهنهن في عتبات القبور - البيوت
قطرة . . قطرة، تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة
تتشبث في وجنة الليل ثم . . تموت

.....

الشوارع في آخر الليل . . آه
خيوط من العنكبوت
والمصابيح - تلك الفراشات - عالقة في غالها
تتلقى . . . فتعصرها ، ثم تتحل شيئا . . فشيئا
فتمتص من دمها قطرة . . قطرة،
فالمصابيح قوت

.....

الشوارع في آخر الليل . . آه
أفان تنام على راحة القمر الأبدي الصموت
لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يندو مصابيح
مسمومة الضوء ، يففو بداخلها الموت ،
حتى إذا غرب القمر : انطفأت
وغلى في شرايينها السم ،
تنزفه قطرة . . قطرة ، في السكون المميت

.....

وأنا كنت بين الشوارع وحدي
وبين المصابيح وحدي

أنصبب بالحزن بين قميصي وجلدي
قطرة . . . قطرة، كان حبي يموت
وأنا خارج من فراديسه . . .
دون ورقة نوت 11

[من ص ٢٤٢-٢٥٢]

وثنائية: الواقع/ المثال تظهر في قصيدة «رسوم في جيو عربي» [٢٦٨-
٢٧٢] ولكن مع ثلاثية: الماضي/ الحاضر / المستقبل، والقصيدة مكونة
من أربع لوحات وخاتمة، تقوم اللوحات بدور الواقع لأنها صور لضياح
الأمة وتمزقها من أطرافها وقلبها، وعقب كل لوحة نقش يلعب دور المثال
لأنه فكرة تجريدية هي مغزى الصورة الشعرية التي نراها في اللوحة
المصاحبة، وكأن الشاعر ينتقل بهذا التكنيك الواعي من أرض الواقع إلى
سماوات المثال، ودون الدخول في فلسفة الصورة وعلاقتها بالفكرة تكون
اللوحة ترجمة للنقش وتمهيدا له، أو أن النقش استخلاص وتركيز لمغزى
اللوحة، هذه هي ثنائية: الواقع/ المثال أما ثلاثية الزمن فتظهر في الصور
التراثية المؤدية إلى الحاضر عابرة إلى المستقبل، تقول اللوحة الأولى:

اللوحة الأولى على الجدار:

ليل «الدمشقية»

من شرفة «الحمراء» ترنو لمغيب الشمس، ترنو للمخيوط البرتقالية

وكرمة أندلسية، وفسقية

وطبقات الصمت والغبار

- نقش -

(مولاي، لا غالب إلا الله)

فاللوحة الأولى آتية إذن من الماضي المرتبط بالفقدان والضياح، فقدا
وضياح جزء عزيز على الأمة، هو بلاد الأندلس، ولذا كانت ليل

دمشقية/ عربية، تتأمل غروب شمسها في هذه البلاد العزيزة التي تسقط أمامها، وفي اللوحة الثانية نرى احتراق الأقصى وفي الرابعة تحتفي صورة سيناء من الخريطة، وهذه الصورة القائمة تفتح نافذة سوداء لرؤية الجزء الثالث في عناصر الزمن، وهي رؤية المستقبل، التي لا بد أن تكون امتدادا طبيعيا منبثقا من سواد المرحلتين السابقتين، فالمستقبل وليد الماضي مروراً بالحاضر، الغراس السيء لا ينبت إلا ثمرة معطوبة، وهذه هي الخاتمة للقصيدة «رسوم في بهو عربي»:

آه.. من يوقف في رأسي الطواحين؟

ومن ينزع من قلبي السكاكين؟

ومن يقتل أطفالنا المساكين..؟

لثلا يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء... خدامين.. مآبونين..

قوداين..

من يقتل أطفالنا المساكين...؟

لكي لا يصبحوا - في الغد - شحاذين..

يستجدون أصحاب الدكاكين.. وأبواب المرائب..

يبيعون لسيارات أصحاب الملايين.. الرياحين

وفي «المترو» يبيعون الدبايس و «يس»

وينسلون في الليل يبيعون «الجمارين»

لأنفواج الغزاة السائحين

هذه الأرض التي ما وعد الله بها..

من خرجوا من صليبها..

وانغرسوا في تربها..

وانطرحوا في حبها.. مستشهدين

.....

فادخلوها «بسلام» آمنين!!

إن رؤية المستقبل مرعبة بهذا الشكل ، وإنسان المستقبل - أطفالي - في حاجة إلى من يوقف زحف الزمن عليهم بطواحينه وسكاكينه من الجيل الحاضر، ومادام الزمن مستعصيا على الوقوف فالحل هو في إنقاذ إنسان المستقبل بنفسه خارج إطار الزمن ، إن القتل جريمة ، وقتل الأطفال امتدادا الزمني أكثر جرما ، ولكن ألم يقتل مايكوفسكي نفسه في الواقعة التاريخية وفي الفن لدى البياتي؟ هل استجداء الشاعر هنا قاتلا يريح أبناءه من صورة المستقبل المنتزعة من واقع مزعج بلغة تستخدم لغة الشارع «خدامين - شحاذين - المترو» - من قبيل الهروب الذي فرضه الشاعر الروسي العظيم في إيقاف زحف الزمن؟ وهل النهاية هي خلاصة التجربة التي انتهى إليها سبارتاكوس؟ قد يبدو أن الشاعر منسحق في خوفه من ظلام المستقبل ولكنه ليس مايكوفسكي النهاية ، واقعي أجل ، ولكن على طريقته الخاصة في النزوع نحو المستقبل والتجاوز عن حصار الحاضر، وقتل أولاده ليس إلا دفع الصورة إلى أقصى غاياتها في حماية المستقبل مما يتوعده ، وحماية أولاده/ المستقبل يدفع إلى درء الخطر ممن يدفعونه إلى قعر الهاوية ، إنها النهاية التي انتهى إليها سبارتاكوس تقريبا ، وقد سبق أن بينا أن هذه النهاية ليست كفرانا بما تبقى من عنصر الزمن ، لأنه كان يؤمن بمجيء «هانيبال» ، فاستشهاده ضرب من استعجال مجيئه ، حتى لا يتأخر أكثر، إن نهاية «رسوم في بهو عربي» بالآية الكريمة «ادخلوها بسلام آمنين»* تحويل للشعار من الآية الأخرى التي وضعت على مطار القاهرة الدولي «ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين»** وإذا عرفنا أن المفعول به في الآية الأولى يعود في السياق القرآني إلى الجنة وأن الفاعل يعود على المتقين، تبين أن الآية الثانية من سورة يوسف أوقع في سياق القصيدة لأنها - أولا - نص في دخول مصر، وثانيا المدعوون إلى الدخول يعقوب وبنوه، فتكون الدعوة متفقة مع الظرف الآتي في مرارة دعوة الشاعر لإسرائيل - بنسل يعقوب وبنيه - إلى دخول مصر، وثالثا يكون هناك نوع من

* سورة الحجر، الآية ٤٦ .

** سورة يوسف ، من الآية ٩٩ .

السخرية من هذا الشعر الذي وضع في مطار القاهرة أول ما يقابل الداخلين من الخارج، وربما كان منصرف الشاعر عن هذه الآية إلى تلك هو وجود كلمة «بسلام»، في آية الحجر، ليعزف على انهماك الروح القتالية في الدفاع عن الوطن، حيث أبرز الشاعر الكلمة بوضعها بين قوسين في نهاية القصيدة.

وفي «الخاتمة» تبديل الموسيقى من تفعيلة الرجز التي هي أقرب التفاعيل إلى النثر، وهي التفعيلة التي اعتمدها الشاعر أساساً لموسيقاه، في اللوحات الأربعة، وتنطلق مع تفعيلة الرمل «فاعلاتن»، وقد منحته تفعيلة الرمل انسياباً المعهود، فاسترسل مصحوباً بفن الترصيع الذي أبدع في بعثه وإحيائه من بلاغتنا القديمة، فأغنى لغته بإيقاعات عديدة، في الوقت الذي اختار فيه نظام القصيدة المدورة وهو فن حديث، فأحسن في قديمه وحديثه، وقد سبق له هذا المزيج في قصيدة «صلاة» أول قصيدة في ديوانه «العهد الآتي»، فأثبت قدرته وموهبته في الإبداع بشكل متميز.

لقد كان موقف أمل دنقل من الصلح مع إسرائيل هو موقف المعارضة الصريحة، وقد جعل من المدينة مجالا وسائطيا تتحرك فيه أفكاره في هذه المعارضة، من خلال قنصاع تاريخي يوم اختفى وراء اليامة في السيرة الشعبية، وهي ابنة كليب المقتول غدرا، وقد جاء في قصة الزير سالم (المهلhel أخو كليب) أن الوفود حين جاءته ساعية إلى الصلح قال لهم الأمير سالم: أصالح إذا صالحت اليامة، فقصدت إليها أمها الجليلة ومن معها من نساء القبيلة، وطلبن منها الموافقة على الصلح رحمة بالرجال والأحوال، فأجابت اليامة أنا لا أصالح ولو لم يبق منا أحد يقدر أن يكافح.

وراء هذا القنصاع عارض أمل دنقل الصلح مع إسرائيل، في قصيدته، «أقوال اليامة» (٦٨):

أقول لكم: لا نهاية للدم..

هل في المدينة يضرب بالبوق، ثم يظل الجنود على سرر النوم؟ هل يرفع الفخ من ساحة الحقل كي تطمئن العصفاف؟ إن الحمام المطوق ليس يقدم بيضته للثعابين حتى يعود السلام، فكيف أقدم رأس أبي ثمنا؟ من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثمنا لتمر القوافل آمنة، وتبيع بسوق دمشق: حريرا من الهند، أسلحة من بخارى، وتبتاع من بيت جالا العبيد؟

وفي ديوانه الأخير «أوراق الغرفة ٨» ثلاث قصائد متتالية يعني فيها مدينته التي فقدت الحرية السياسية، هذه القصائد هي: «الطيور» (٣٢٧-٣٢٩)، «الخيل» من (٣٣٠-٣٣٤)، «مقابلة خاصة مع ابن نوح» (من ٣٣٥-٣٣٨)، قصيدة «الطيور» تتوسل الرمز، نجد فيها طيوراً داجنة تعيش في ألفة الناس بال منازل، وأخرى غير داجنة تحلق في السموات، وكلا النوعين يفقد الأمان والحرية على أرض المدينة، فالبرية مكتوب عليها التشرد والنفي، فإذا حدثتها نفسها أن تستريح لحظة في مكان ما من هذه المدينة فستلاقي ما يفزعها، وإذا استمرت في طيرانها ستعرض لعنكبوت الريح، ولا يبقى لها غير الاستمرار في طيرانها أمام البشر الظالمين والمظلومين، غير الفرار المتجدد كل يوم:

الطيور مشردة في السماوات، ليس لها أن تحط على الأرض، ليس لها غير أن تتقاذفها فلولات الرياح!

ربما تنزل... كي تستريح دقائق... فوق النخيل - النجيل - التنايل - أعمدة الكهرباء - حواف الشبايك والمشربيات، والأسطح الخرسانية. (اهدأ، ليلتقط القلب تنهيدة، والغم العذب تغريدة، والقط الرزق...) سرعان ما تتفزع... من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميله الظل عبر الحوائط، من حصوات الصباح!

الطيور معلقة في السماوات، ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي للريح، مرشوقة

في امتداد السهام المضيئة للشمس، (رفرف.. فليس أمامك - والبشر
الستحيون والمستباحون: صاحون - ليس أمامك غير الفرار.. الفرار
الذي يتجدد.. كل صباح!)

وهذا النوع من الطيور غير الداجنة رمز للأحرار من الشعراء الذي
يتركون مدينتهم / وطنهم، بحثاً عن حريتهم في المدن الأخرى، وهذه
الطيور المهاجرة من البشر معذبون في المنافي، فلرياح المنافي التي يهاجرون
إليها عناكبها التي تعوق تطلعهم للشمس / الحرية في المدن الجديدة التي
يرحلون إلى ضيائها.

وفي هذا المقطع الذي يعتمد نظام القصيدة المدورة يظهر تراكم المشاهد
في الشعر الحديث، هذا المشهد الذي يبدو في تعداد رموز المدينة بتوال
تسقط فيه أدوات الوصل، وهذا التراكم الذي هو صورة لتزاحم المدينة
يلعب دوراً فنياً مهماً، لأنه يرسم صورة لتلاحق التنقلات من مكان لآخر،
فأينما حطت الطيور فزعتها المدينة برموزها والشاعر مدرك وإع لدور
التراكم، ولذا فإنه يلحقه بهذا المونولوج «أهدأ... إلخ»، كما يظهر في
المقطع فن الترصيع الذي أغرم به الشاعر ووفق في استنقاذه من الأشكال
البلاغية التي ساء استخدامها قديماً، كما يتلاقى حسن التقسيم والجناس
في قوله: «من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميلة الظل»، والجناس
هنا ليس مجرد حلية لفظية، بل أعطاه الشاعر مغزاه الفلسفي، فنحن هنا
مع رموز تتجانس وتتوحد في مفعولها، فكلها تفزع الطيور.

أما الطيور الداجنة - وهي رمز للأحرار الذين رفضوا ترك المدينة/
الوطن، والشاعر من هؤلاء - التي ربطت بالمعاشة، والمعاشاة انتخا
وارتخاء، فمصيبرها الذبيح:

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس، مرت طمأنينة العيش
فوق مناسرها.. فانتخت، وبأعينها فارتخت، وارتضت

أن تقاقيء حول الطعام المتاح
ما الذي يتبقى لها . . غير سكينه الذبح ، غير انتظار النهاية؟
إن البذ الأدمية . . واهبة القمح تعرف كيف تسن السلاح

فالحرية مفقودة في مدينة الشاعر، ويحرم منها من هاجروا من مدنهم إلى
مدن أخرى، ومن ارتبطوا بمدنهم، المصير واحد.

وتلتقي قصيدة «الخيول» مع قصيدة «الطيور» في المعطى الفلسفي،
تناول فيها الشاعر التحولات التي تعترى الخيول، في المقطع الأول يتناول
الخيول بعد ترويضها واستئناسها وإخضاعها للمآرب الإنسان في الغزو
والفتح، ويطرأ عليها تحول من داخل التحول في نفس المقطع - وهذا
خاص بالمدينة العربية المنهزمة - حيث تفقد قدرتها على الحرب، وفيما عدا
الذكريات التي تستثيرها كوكبة الحرس الملكي لم يعد لها مكان إلا في زوايا
المتاحف، أو تمثالاً حجرياً يزين ميادين المدن، أو لعبة خشبية يتأرجح
عليها الأطفال، أو قطعة حلوى في المواسم والأعياد للأطفال الأغنياء، أما
الفقراء منهم فخيولهم من الطين، وأخيراً نجد الخيول المرسومة على
الأجساد، وهذا التحول الداخلي للخيول المدنية نعي لروح القتال لدى
الفارس العربي المعاصر.

والجزء الأول من المقطع الثاني يشير إلى الأصل الذي كانت عليه الخيول
قبل التحولات حيث كانت تتمتع - مثل الناس - بالحرية في البرية، مع
السهول والشمس والعشب، تحتفظ بظهرها بعيداً عن الامتناء،
وبجسدها بعيداً عن السياط، وبفمها بعيداً عن اللجام، وبالساق بعيداً
عن المهاز، ولم تثقل حوافرها سنايك معدنية، لقد كانت تتنفس حرية -
تماماً كالناس - في الزمن الذهبي - البدء - وفي الجزء الثاني من المقطع،
اختارت الخيول - في تقاطع الطريق - طريق التخلف، وهو طريق للمدن
العربية مواز لتحولات الخيول، رمز له الشاعر برمز مكانية وزمانية:

انحدار الشمس / والأسى / والطرق الجبلية، وحتى ذكريات الحرية
أصبحت شائكة، فكل صغير يحاول أن يتحرر بمعانقة أصوله وجذوره
يواجه بالإعدام:

والذكريات التي سلخ الخوف بشرتها
كل نهر يحاول أن يلمس القاع
كل الينابيع إن لمست جدولاً من جدولها . . تختفي

والخيول في المقطع الثالث جعلت الناس قسمين: سادة، وعبيدا،
والصورة في هذا المقطع تفقد صفاءها الذي عهدناه في أمل دنقل، ويعود
في آخر المقطع إلى التحولات الداخلية التي كان قد لمسها في المقطع الأول
بما يحدث نوعاً من اضطراب الصورة:

ماذا تبقى لك الآن؟ سوى عرق يتصبب من
تعب يستحيل دنائير من ذهب في جيوب هواة
سلالاتك العربية في حلبات المراهنة الدائرية
في نزهة المركبات السياحية المشتهاة، وفي المتع المشتراة،
وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول . .
(هذا الذي كسرت أنفه لعنة الانتظار الطويل)

وتتكرر في المقاطع الثلاثة مع تحولات الخيل عبارة « اركضي أوقفي » لأن
خلاصة التجربة المعاصرة تتساوى فيها محصلة الركض والرفض، وهي
نفس الخلاصة في قصيدة «الطيور» السابقة حيث انتهى الشاعر إلى أن
«الجنح حياة والجنح ردى، والجنح نجاة، والجنح سدى»، فالمعطى
الفلسفي في رؤية الشاعر أدى إلى موقف واحد من التجريبتين .

وهذه الخلاصة تتكرر في القصيدة الثالثة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»،
حيث تتكرر أيضاً سمات الأسلوب، فالجزء الأول الذي يتحدث عن غرض
المدينة تتسم الصورة فيه بتراكم المشاهد التي تسقط فيها أدوات الوصل،

بل تتراص الكلمات ذات الدلالة الصورية متلاصقة دون ملاط لتوازي
الازدحام الذي تكون عليه المدينة دون صلات واضحة :

المدينة تغرق شيئا . . فشيئا ، تفر العصافير ، والماء يعلو

على درجات البيوت - الحوانيت - مبنى البريد - البنوك - التنايل (أجدادنا
الخالدين) - المعابد - أجولة القمح - مستشفيات الولادة - بوابة السجن -
دار الولاية - أروقة الشكنات الحصينة .

العصافير تملو . . رويدا . . رويدا ، ويطفو الإوز على الماء ، يطفو الأثاث ،
ولعبة طفل . . وشهقة أم حزينة

والصبابا يلوحن فوق السطوح

والشاعر وهو يوظف التراث الديني لا يوظفه طرديا ، بل عكسيا ، وهذا
من حقه إذا أحسن استغلال الصورة التراثية ولم يصطدم بحقائقها ،
فسفينة نوح في التراث الديني كانت تحمل على متنها «الحكماء» الخيرين ،
لأن المدينة التراثية هي المتأبية على الإصلاح الذي هبطت به الحكمة ،
والهرب على ظهر السفينة قديما هروب إلى الخير وفرار من الشر ، والأمر
معكوس في تجربة الشاعر المعاصرة ، فالذين وضعوا أنفسهم موضع
«الحكماء» ، هم أنفسهم سبب البلاء الذي حل بمدينة الشاعر ، وهم
أنفسهم الذين تخلوا عنها في محنتها ، بينما الشاعر - الذي توحد مع الشعب
- رفض الهرب ، وحاول أن يتصدى لمقاومة الطوفان ، في محاولة يائسة لإنقاذ
المدينة / الوطن ، ويكون التوظيف العكسي برز في رمزين : الحكماء وأهل
المدينة ، وتسمية القادة بالحكماء هنا يكون من قبيل السخرية :

ها هم «الحكماء» يقرون نحو السفينة

المغنون - سائس خيل الأمير - المرابون - قاضي القضاة (. . ومملوكه) - حامل
السيف - راقصة المعبد (ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار) جبة
الضرائب - مستوردو شحنات السلاح - عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح

جاء طوفان نوح
هاهم الجنباء يقرون نحو السفينة
بينما كنت . . كان شباب المدينة
ينقلون الحياة على الكتفين ، ويستبقون الزمن
يبتون سدود الحجارة عليهم ينقدون مهاد الصبا والحضارة . . عليهم
ينقدون . . الوطن
«وتكمل الصورة المفارقة وهي من سمات الصورة عند أمل دنقل برفضه -
وهو رمز للجنود المجهولين - مغادرة الوطن في محنته ، بينا الأسماء اللامعة التي
تمتعت بخيرات الوطن هي التي تخلت عنه وقت الشدة :
صاح بي سيد الفلك - قبل حلول السكينة :
«انج من بلد . . لم تعد فيه روح»
قلت : طوي لمن طعموا خبزه . . في الزمان الحسن
وأداروا له الظهر يوم المحن
ولنا المجد - نحن الذين وقفنا (وقد طمس الله أسماءنا) نتحدى الدمار
ونأوي إلى جبل لا يموت (بسمونه الشعب) . . . نأوى الفرار
ونأوى النزوح

والحقيقة التاريخية تشهد بمصداقية الشاعر، فنه مطابق لواقعه، فمن
المعروف أن أمل دنقل لم يغادر مدينته بحثا عن حريته في المدن الأخرى كما
فعل الآخرون، وهذا يفسر أنه كان واحدا من الطيور الداجنة، وجوادا من
الحيول المستأنسة التي امتطأها القواد للزينة وتحول إلى المتاحف، مما يوحد
الرؤية الشاملة التي تصدر عنها أعمال الشاعر الفنية، ثم تنتهي مقابله مع
ابن نوح بنفس الخلاصة والمعطى الفلسفي :

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد - الآن - فوق بقايا المدينة

وردة من عطن

هادئا . . بعد أن قال «لا» للسفينة

. . وأحب الوطن

.....

وأعتقد أن هذا قدر كاف لبيان موقف الشاعر أمل دنقل من المدينة التي لعبت دورا خطيرا في الحريات ، ونجم عن هذا الدور أوحش العواقب ، ويظهر من هذه الجولة التي طالت فارق ما بين مدينة أمل دنقل ومدينة البياتي في البعد السياسي ، فالأول كان يحارب في غربة سياسية من داخل المدينة ، أما البياتي فقد اتخذ من حربه على المدينة السياسية سياحة في الأرض العريضة بحيث ظهرت مدينته عملا فنيا أكثر منها مقاساة ومعاناة ، كما ظهرت واقعية أمل في التناول بينما كان البياتي يتحرك بين الرومانسية والواقعية والسريرية ، وأخيرا اتضح تفوق أمل في العناية بالتشكيل .

وإذا كان أمل يتفق مع السياب في المعسكر الحربي ضد المدينة ، حيث اتخذ كل منهما موقعه في داخل المدينة ، غير أن الفارق شاسع ، ذلك أن أمل دنقل لم يكن رافضا للمدينة وساخطا عليها إلا في حالة توظيفها بعدا سياسيا أو اجتماعيا ، وليس كذلك السياب الذي انهزم منذ اللحظة الأولى ولم يقبل المدينة بأي شكل من الأشكال ، وظل طوال حياته ينزف دمه ، ويسفح مشاعره ، ناعيا المدينة ، ومطالبها بالعودة إلى جيكور ، فهو ضد المدينة بكل ما ترمز إليه من أبعاد .

المدينة/ المعركة :

والمدينة الموقعة ، وهي في صميمها مخالفة للمدينة الحضارة التي اغترب فيها الشعر ، إذ لا تبقى فيها الشوارع ولا الأسماء ، وحتى الجنود - العسكر - يتحولون فيها إلى خلايا نشطة تصنع تاريخ الغداء .

والمدينة إذا كانت بعدا المعركة تتمتع ليس فقط بتأييد الشعراء ، بل بحبهم ، لاسيما إذا كانت المدينة المسماة تشير إلى معركة بعينها ، لا سيما أيضا إذا كانت هذه المعركة مع عدو أجنبي ، ومدينة «بورسعيد» من أبرز هذه المدن ، يوم ركز العدوان الثلاثي عليها في عام ١٩٥٦ ، وأصبحت بحق رمزا لهذا العدوان ، وبهذا المعنى استقطبت المدينة الشعراء العرب ، حتى هؤلاء الذين لم يستطيعوا التعايش مع المدينة وظلوا في جفوة معها تتجذر في نفوسهم يوما بعد يوم كالسياب .

لقد مجد الشعراء بورسعيد ، وباركوا نضالها وليس من المبالغة في شيء أن تكون بورسعيد بما ترمز إليه صورة صادقة عن التجمع القومي ، وإعلانا شعبيا يجسد روح الوحدة العربية ، وقد أفرد لها السياب قصيدة ملحمية ، وجعل عنوانها «بورسعيد» زاوج فيها الشاعر بين الشكلين : التقليدي والحديث .

وأحمد عبدالمعطي حجازي يستعيد ذكرى العدوان الثلاثي ، الذي رمزت له مدينة «بورسعيد» عند السياب ، يستعيدها حجازي من خلال «مدينتي» هكذا بياء الإضافة ، فيتتاب الشاعر مشاعر متناقضة ، وهذا التناقض يلتصق بصيغة «مدينتي» :

لكنني في شهر أكتوبر . حين ينتهي

وينزل الغيم على الجدران

أذكر أيام انطفاء في مدينتي

وأذكر العدوان

وأستعيد قصة الشعب الذي هب . . كما هب في حديقة . . بركان

فأنتشي . . تحمليني الذكرى على جناحها

لعالم من الأسى ، والزهو ، والغفران

كانها . . أشم دما باقيا ، في ثوب فارس من الفرسان

[ديوان حجازي ٣٧١-٣٧٣].

واشترك البياتي مع السياب في جعل «بورسعيد» عنوانا لقصيدة، وذلك في ديوان البياتي الرابع «أشعار في المنفى» وهي قصيدة تتسم بالنزعة الخطابية رغم أن الشاعر التزم فيها النهج الجديد للقصيدة، وتكاد صورها تكون مجتلبة من أشعاره السابقة.

وكما أشارت المدينة للمعركة المصرية، رمزت أيضا للنضال الجزائري من خلال «وهران»، فهذا هو السياب في «رسالة من مقبرة» يصيح من قاع قبره بنداء عام شامل بالبعث، فنشعر أن السياب منسحق انسحاقا عبر ثنائية: الأنا/ الآخر، فالآخرون هم الصخرة التي ينوء بها كاهل الشاعر:

والصخر يا سيزيف ما أثقله

سيزيف . . إن الصخرة الآخرون

والصخر السيزيفي هو الجحيم كما يقول الوجوديون، وهذه الثنائية التضادية مصحوبة بثنائية أخرى فنية هي ثنائية: سيزيف/ بروميثيوس، حيث حدث تحول من الأول إلى الثاني؛ أي أن الشاعر تخلص من روح الهزيمة واستشرف عالم الثورة في مدينة الثورة، ولغة التضاد ليست تعبيراً عن تناقضات المدينة فقط، بل هي مع السياب في هذه المرحلة صورة لصراعه الفكري. فما زال يذكر «صور» الفينيقية في مواجهة البطولات العربية:

هذا مخاض الأرض لا تيأسي

بشارك يا أحداث . . حان النشور

بشارك . . في «وهران» أصداء صور

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على «الأطلس»

والقصيدة من تجارب السياب في الموسيقى التي تمنح إلى البحور غير الصافية، ويحرره هنا «السريع»، وكأن مدن النضال العربي كانت ميدان

السياب في هذا اللون الموسيقي ، وإن كان في «رسالة من مقبرة» أقرب إلى روح الشعر الحديث منه في «بورسعيد» .

وإذا كان السياب أنهى قصيدته «رسالة من مقبرة» بتفجعه من «وهران التي لا تثور» فهو يتكس في إعلان الثورة ، وكأنه لا يعرف كيف يتخلص من روح الهزيمة فيه ، وتفسير ذلك أن السياب يوم ثاب إلى القومية العربية لم يكن قادما بجماع نفسه ، والرسائل المبكرة بينه وبين الدكتور سهيل إدريس ، صاحب الآداب يؤكد ذلك ، فقد أوضح له الدكتور سهيل إدريس أن الآداب قطعت على نفسها عهدا* بخدمة المجموعة العربية وأدبها السائر نحو النور»^(٧٣) وكان ذلك في ٤-٣-١٩٥٦م ، وهذا توجيه لشاعر في الطريق المذكور ، امتد قرابة السنوات الثلاث ، كتب فيها الشاعر حوالي خمس عشرة قصيدة ، نصيب القضايا العربية منها أربع قصائد ، اثنتان للمغرب العربي ، وواحدة عن بورسعيد ، وهذا يجعلنا نحس أن السياب لم يمنح نفسه كلية لقضايا الاتجاه القومي .

وإذا كان لمعارك الخمسينيات مدينتها التسمية بالنصر والموشحة بالقبول ، فللستينيات مدينتها المنهزمة ، والمدينة في العقدين تكتسب غلاتها من الشكل السياسي في المعارك العربية ، ومدينة «السويس»^(٧٤) رمز للهزيمة في معركة ١٩٦٧م ، وأمل دنقل يصور المدينة بوجهيها ، وجه الهزيمة ، ووجه ما قبل الهزيمة ، بلغة واقعية في الوجهين ، يفرد كل وجه بمقطع ، الأول تنسم فيه المدينة بالإشارة المحايدة ، أي أنه لا يبين المدينة ولايمهرها بالبطولة ، بل يكتفي بتصويرها الواقعي متخذاً مادته من الطبقة الشعبية ، تاركاً بعض ألفاظ من الحياة اليومية تسرب إلى قصيدته :

عرفت هذه المدينة للدخانية مقهى فمقهى . . شارعاً فشارعاً

رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعاً

* من رسالة للدكتور إدريس في التاريخ المذكور - وانظر ، د. إحسان عباس ، « بدر شاكر السياب ، من ٢٤٧ ، ٢٤٨ .

وزرت أوكار البغاء واللصوصية
على مقاعد المحطة الحديدية
نمت على حقائبي في الليلة الأولى
(حين وجدت الفندق الليلي مأهولا)
وانقشع الضباب في الفجر . فكشف البيوت والمصانع
والسفن التي تسير في القناة ، كالإوز
والصائدين المائدين في الزوارق البخارية
(رأيت عمال «السماد» يهبطون من قطار «المحجر» العتيق
يعتصبون بالمناديل الترابية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجتوية
ويصبح الشارع . . دربا . . فرقاقا . . فمضيق
لبدخلون في كهوف الشجن العميق
وفي بحار الوهم : يصطادون أسماك سليهان الخرافية !)
عرفت هذه المدينة
سكرت في حاناتها . . جرحت في مشاحناتها . . صاحبت موسيقارها
العجوز في تواشيح الغناء
رهنت فيها خاتمي . . لقاء وجبة العشاء
وابتعت من «هيلانة» السجائر المهربة
وفي «الكبانون» سبحت ، واشتهيت أن أسوت عند قوس البحر
والسماء
وسرت فوق الشعب الصخرية المديبة
ألقط منها الصدف الأزرق والقواقما
وفي سكون الليل ، في طريق «بورنوفيق»

بكيت حاجتي إلى صديق
وفي أثر الشوق : كدت أن أصبر . ذليلة

والجزء الثاني من القصيدة يرسم فيه الشاعر مفارقة صارخة بين السويس التي تحملت عبء الحرب بعد الهزيمة حتى حرب أكتوبر، والقاهرة التي تزاول الحياة اليومية العادية كأنها في السلم بتحليل وتفسخ يفصل ما بين المدينتين المتميتين إلى قطر واحد، وكان الشاعر واحداً من المجتمع المدني المتفسخ أول الأمر غير أنه صحا من غفوته دون الآخرين السادرين في غفوتهم، وهذه الواقعية البرئة من الدسوى، والبعيدة عن الرومانسية في مثاليها الكاذبة، كافية في إدانة المجتمع المدني السادر الغائب عن السويس في تحولها إلى البطولة المأساوية* :

والآن، وهي في ثياب الموت والفداء
تحصرها النيران . . وهي لا تلين
أذكر مجلسي اللاهي . . على مقاهي «الأربعين»
بين رجالها الذين . .
يفتسمون خبزها الدامي . . وصمتها الحزين
ويفتح الرصاص - في صدورهم - طريقنا إلى البقاء
ويسقط الأبطال في حاراتها
فتقبض الأيدي على خيوط «طائراتها»
وترنخي هامة في بركة الدماء
وتأكل الحرائق . .
بيوتها البيضاء والحدائق

* ونحن هنا نتجاوز محاولة التقليل من القيمة الفنية للقصيدة كما ظهرت عند د. إحسان عباس، انظر: *القباهات الشعر العربي المعاصر*، ص ١٣٢.

ونحن ها هنا . . نعص في الجام الانتظار
نصفي إلى أبنائها . . ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار
فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعق
أسقط من طوابق القاهرة الشواهد
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في عيونهم . . والذكريات
أعانق المحنة والثبات .

.....

هل تأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بيننا تظل هذه «القاهرة» الكبيرة
آمنة . . قرية؟
تضيء فيها الواجهات في الخوانيت ، وترقص النساء
على عظام الشهداء؟

ولأن المقطع الأول صورة السويس في الماضي فإن زمن الفعل الأساسي في المقطع هو الفعل الماضي ، والزمن في المقطع الثاني آني ، ولذلك فإن جميع الأفعال (وعدها ٢١) تلتزم صيغة المضارع ، وهذا ضرب من الوعي الذي يتمتع به الشاعر في المجانسة بين حركتي الزمان والمكان .

- أحمد عبد المعطي حجازي يجعل من «الموت في وهران» صورة صافية لاشبة فيها للثورة النقية ، وفارق ما بين الشاعرين (حجازي والسياب) في الرؤية الفكرية قد انعكس على صورة وهران لديهما ، فبينما كان السياب يتخبط في مسيرته السياسية كان حجازي قد وجد نفسه منذ وقت مبكر في الانتماء إلى الوجدان القومي كحماية له من اغترابه في المدينة ، ومن هنا

جاءت وهران واضحة الثورية لديه :

ما أجد اللحظة في شرفة

من ليل وهران المهبب المنيع

والخارس المرفف إنسانها

الأمر الناهي البصير السميع

القمر اللاهب في كفه

ياقونة مقية بالنجيع

والوقع من أقدامه غنوة

أوتارها كل الرى والنجوم

والموت إن يقبل إليه انحنى

مستأذنا، وقال: آن المجدوع (٧٥)

وموسيقى حجازي في قصيدته هذه هي موسيقى السياب، فكلاهما من «السريع» وإن كان حجازي قد استعمله في شكله التقليدي، غير أن تعبيره معاصر، وليست هذه هي المرة الوحيدة في التقاء الشاعرين الموسيقي، فقد ترسم حجازي في قصيدته «رثاء المالكى» خطى السياب الموسيقية في «بورسعيد».

المدينة والوحدة العربية :

وربما كان حجازي أبرز شعرائنا المعاصرين اهتماما بالوحدة العربية التي تمثلت نواتها في الوحدة بين مصر وسوريا، وقد وقع الانفصال السوري فحطم أحلى أمل قومي يراود الشعب العربي، وقد عالج حجازي موضوع الوحدة في أكثر من قصيدة، ففي ديوانه «لم يبق إلا الاعتراف» ثلاث قصائد مباشرة في موضوعها، هي «رثاء المالكى» (من ٣٠٦-٣١٥ الديوان الكامل) و «فبراير الحزين» (٣١٦-٣٢٠) و «عودة فبراير» (٣٥٩-٣٦٣)، وقصيدتان تعالجان نفس الموضوع ولكن بأسلوب رمزي هما :

«نهاية» (ص ٣٢١، ٣٢٢) ، و«هدية عيد الميلاد» (٣٥٩-٣٦٣) ، ثم تأتي قصيدة في ديوانه : مرثية العمر الجميل ، بعنوان «مرثية لأنطاكية» (ص ٥٨٨-٥٩٢) وهذا قدر كبير في رثاء الوحدة التي أجهضها الانفصال ، وليس بكثير عليها من شاعر واحد وهي أعز الأمانى القومية وأحلام المستقبل .

يقول حجازي في «رثاء المالكي» :

يا ساكن المزة المسود جانبه ما زلت ساكنه لكن ببغداد
بغداد تحت خيول الترك باكية ببغداد لاهثة في نهر أصفاد
بغداد مقهورة

ترى بنيتها على أعوادها جثتا في الأفق منشورة
مصفوفة شبحا مستقبلا شبحا . . . يكون في جلد
يكون بعضا ولا يكون من أحد
وفي رياح الدجى أشلاء أغنية
وفي رياح الدجى شوق لميلاد
الوحدة . . الوحدة الكبرى وحلم غد
عدل وحرية
أشلاء أغنية

لقد غاب عدنان المالكي عن المدينة/ دمشق ، وما غيبه عنها إلا فكرة الوحدة الكبرى التي مشى بها دمه ، وقد أشرنا منذ قليل إلى أن الشاعر ترسم في موسيقى القصيدة خطى السياب في قصيدة «بورسعيد» .

وحجازي في «فبراير الحزين» يخلق صراعا زمانيا حول فكرة الوحدة ، فبراير الحزين رمز للوحدة العربية ، وسبتمبر رمز الانفصال ، وقد اغتال الثاني الأول ، ولأن الزمان ليس جباننا مثلنا فإن فبراير يعود في كل عام دون أن نجد من يرحمه :

من يرحم الشهر النليل وهو راحل وحيد

بغير جند أو نشيد

بغير أنصار، وكم غنى له الراديو، وقال:

يا أيها الشهر السعيد

ونلاحظ استعمال الشاعر لكلمة «الراديو» كما هي، كما نلاحظ تحولات الزمن من سعادة إلى حزن تبعاً لتحولات الأحداث، والشاعر في خضم الأحزان بسبب الانفصال يتذكر انفعاله الحار بالوحدة، هذا المولود الجديد الجميل، لقد كان شاعرنا يسبح في بحر من السرور، جعله يرقص في الشارع متحدياً قوانين المرور:

هل تذكرون يومها ماذا فعلت

لقد رقصت

في شارع لا رقص فيه

إلا لسكير تعيس أو مهرج صفيق

لقد تحدت قوانين المرور

وكيف يا علامة حمراء في وجه الطريق

أن توقفي بحر السرور

فلم يستخدم حجازي إشارات المرور ليعرب عن حدائثه بفجاجة، وإنما جاءت إشارات المرور لبنة مهمة في صميم عمله الفني، تلعب دورها ببراعة وإحكام، وكثيراً ما تتمثل قوانين المرور أمام الزخات الشعبية التي تخرج معبرة عن انفعالاتها، وفي نهاية القصيدة يحمل دمشق مسؤولية التخلي عن فبراير:

كيف تركته وحيداً يا دمشق؟

أنت التي حملته فوق السنين

وأين تهربين منه يا دمشق!

من جرحك الدامي الثخين

لن تتركي أنهارك السبعة خوفا يا دمشق
منه . . . من الوجه الحزين
فأين منه تهريين ؟

وتحولات الزمن في حقيقة أمرها تحولات للمدينة ، فدمشق الوحدة هي
السعادة ، ولا مجال للتساؤل فليس في السجن إلا نحن ، لأن الذين
ضمتهم السجون رموز لأماننا .

وفي «عودة فبراير» إلحاح على نفس الوجعة العربية في حلم الوحدة :

نوافذ المزة مازالت تضيء ، فالعذاب
لم يتزع بعد اعترافات الشباب
فبروز مازالت تغني ، فلنا طير طليق
مازال يجمع القلوب حول روعة المصاب
وينقل الكلمة ما بين الخليج والمضيق
كأنني أسمع صوتا كالنجيب
يصعد من صمت المنازل
فبراير الشهيد من فوق الصليب
يركض في الصحراء ، يستنجد بالقبائل
فلا يجيبه مجيب
كأنني سمعت صوتا كالبكاء
هذا الحسين وحده في كربلاء
مازال وحده يقاتل
معفر الوجه ، يريد كوب ماء
والأمويون على التهر القريب
كأنني أرى دمشق بعد ليلة الغياب
بيوتها مظلمة ، وسجنتها العالي مضاء

الليل ليس الليل * ، والعقم في كأس الشراب
والكلمات مثقلات بالذنوب

إذا كان فبراير رمز الوحدة فإن الحسين في صراعه مع الأمويين رمز
لفبراير - رمز داخل الرمز -

والجزء الأخير من القصيدة يحمل - كعادة حجازي - تحولات زمنية
مصاحبة لتحولات مكانية ، حيث يلعب الزمن الوجداني في دورانه على
المدن العربية مستشرفا فجره بمسحة تفاؤلية :

يا أصدقائي احتملوا فإنه على الطريق
رأيت يولد في صنعاء ، حين استشهد النمر الشجاع
رأيت يولد في إحدى القلاع
ثم يطير وحده ، كأن خيله حريق
يقود بغداد إلى وزارة الدفاع
يا ليتني أراك يا دمشق عندما يعود
أعرف فيك أصدقائي ، حين يصدق النشيد
أطلق دمة حبستها سنة
أغمض عيني لحظة للحلم ، ثم أستيقظ
في كل بيت لي دمشق لي صديق
في كل مقهى ذكريات ، وتدعون أن فبراير مات

ويعود من جديد لموضوع الانفصال - وكان جرح الانفصال لا يريد البرء
والإلتئام - في قصيدته «مرثية لأنطاكية» ، ومدينة أنطاكية قصبة العواصم من
الشغور الشامية ، كما في «معجم البلدان» ، وهي مع لواء الإسكندرونة قنبلة
الاستعمار الموقوتة بين سوريا وتركيا يتجدد الصراع حولها من حين لآخر ،

* من الواضح أن هنا خطأ في الكتابة يؤدي إلى خلل موسيقي ، ولو انفردت كل جملة في البيت بسطر
مستقل لثابتنا هذا الخلل .

وقبيل الوحدة كانت تركيا تصعد في الحوار بحشد قواتها على الحدود السورية مما دفع إلى التجهيل بإعلان الوحدة بين مصر وسوريا استنفاذاً للمدينة والولاء، ولكن الانفصال قد ضيع من أيدينا دمشق نفسها، ومرثية أنطاكية في حقيقة الأمر مرثية مضاعفة لدمشق، فنحن لم نفقد دمشق فقط، وإنما دمشق الوحدة، التي ستستعيد أنطاكية فالشاعر يستغرق في أنطاكية ليبرز مسؤولية دمشق سلباً وإيجاباً:

وأخيراً دمشق . . ولكنني كنت أطلب أنطاكية
آه أنطاكية

إنها آخر النار والعشب، آخر ما يستطيع الصهيل
أن يجوز من الأرض، آخر ما أستطيع إليه الوصول
وأخر ما تستطيع إليه التسلل أرواح أسلافنا،
كنت أشهدها في رماد الأصيل
توضاً في الحصن، ثم تصلي، وتلقي علينا هباءها القانية
.....

وأخيراً دمشق . . دمشق التي ملأت لي كأساً، وحزت وريدي،
دمشق التي قدمت لي مقبرة، وأنا كنت أطلب بعثاً،
دمشق التي رحلت مثل أنطاكية

والفارق الزمني بين «مرثية أنطاكية» والرناءات السابقة للوحدة يكشف عن الأرض الجديدة التي يرتادها الشاعر في صورته الشعرية، فالصورة هنا تتجاوز البلاغة التقليدية المعهودة إلى أصقاع خرافية نائية في الأحاسيس والمشاعر، فلا التشبيه، ولا الاستعارة، ولا حتى الكناية، وسيلة التعبير، ولكنها الممع والبروق التي تحطف عبر النفس طوال القصيدة.

إن أي نوع من الوحدة بين قطرين هو خطوة في الطريق إلى الوحدة العربية الشاملة، وبهذا الفهم يعترض عبدالعزيز المقالح على تقسيم اليمن إلى يمنين، ولذا يتساءل:

ماذا يقولون؟ صارت مجزأة القلب، مكسورة الوجه،
صار اسمها في المحافل / «صنعاء» يوما، ويوما «عدن»
لا أصدقهم...! فهي واحدة.. كلها أنخت في التراب السكاكين..
أدمى التراب السكاكين، وأندمل الجرح، واسترجع الجسد
اليمني الممزق أبعاده.. شكله واستدارته، نهضت من
خرايبه المقفرات اليمن... (٧٦)

وليست المدينة هنا غير مجال وساططي، يعبر فيه الشاعر عن فكره
الوحدوي، والتعاطف معها آت من الأفكار التي تجوس خلالها من حلم
وطني يتسامى إلى بعد قومي، يتوسل فيه الشاعر القصيدة المدورة، وتظهر
السكاكين هنا - وفي غير هذا المكان - مترسبة من التقاليد اليمنية في الحرص
على حملها.

المدينة/ الشهيد:

«ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات، بل أحياء، ولكن لا
تشعرون» (قرآن كريم: ١/ ١٥٤)، وقد كان الشهيد من العناصر التي
عقدت صلحا بين الشعراء والمدينة لما يجمع بينهما من رمز سياسي يستقطب
مشاعر الشعراء، وها هو صلاح عبدالصبور منذ ديوانه الأول يصطلح مع
المدينة في ظلال الشهيد، في صورة واقعية، تتوحد فيها المدينة، ويتصل
الغريب^(٧٧)، والموتى من هذا الطراز يستمرون في مزاوله الحياة وبمارستها
بين الأحياء، فهم يعودون للحركة والكلام والمشاركة في صنع الحاضر
 والمستقبل، وصورة الشهيد عند صلاح عبد الصبور تجعلنا نتعامل معها
على أنها حقيقة لا مجاز:

كل مساء ينزل الشهيد في مدينته
يئثها أشواق قلبه البريء

وأمس مرثم حيا وجهه الوضيء
هنيهة وماج ثوبه على استدارة الأفق
فوق ربي المدينة الفساح
وانطفأت جراحه في صدرها الجريء
ونور المساء بالجراح
كأنه صباح (٧٨)

إن موتى المدينة في بعدها السياسي أحياء، يستيقظون في الليل،
ويتحركون بعيونهم البيضاء الواسعة، ويمشون في الأزقة، يغنون بأفواه
يملؤها الرصاص، حتى توقظ أغانيهم مدنهم من غفوتها :
في الليل يستيقظ القتل عيونهم الـ
بيضاء واسعة مفتوحة أبدا
وفي المدينة حتى في أزقتها
يمشون أكفانهم لا تستر الجسدا
همو يسرون والأنسواء مزرعة
من الرصاص تغني والدروب صدى
وحين يرتجف الأطفال نسمهم
صوتا لغير الأسى الوحشى ما ولدا
صوتا يندق على الأبواب محترقا
كطائر عبر وادي الموت قد وردا (٧٩)

إن الدم المتدفق على الأسفلت يتحول إلى صوت صارخ كي تستفيق
الحضارة حتى لا يكون وجه الأرض أعمى، وهذا الدم نذير من المقتول
للقاتل، لأنه سيفجر مشاعل الأرض، وله وحده، أن يتحدث، فليس من
لقيا سوى الحياة والموت، وليس في حديثه إلا صمت الدنيا الذي يعني
صراخ الدنيا (٨٠).

وكما يكون الموت ضد الحياة في حال استسلام البطل أو النموذج الإنساني للسلبات التي تؤدي إلى موت الوطن في الإنسان أو موت الإنسان في الوطن - وهو نموذج يكثر عادة في البعد الاجتماعي - فإن الموت يكون مساويا للحياة بحيث يمثل معها طرفا في معادلة متوازنة لا يتنصر فيها أحدهما على الآخر، ولا ترجح كفة على أخرى، وذلك حين يبرز النضال للسلبات وتصحيح الأوضاع بشكل يؤدي في النهاية إلى موت المناضلين، فالموت حيثئذ يفجر في الواقع الإنساني قيمة التضحيات ويفتح الأبواب لحياة أكثر امتلاء، وكأنه دعوة انتصار للحياة بين الأحياء، موت تعزيز وتكريم لقضية كان الموت ثمنها، ولذلك فإن الأبطال يستمرون في مواصلة الحياة، ويواصلون التصرف كما لو كانوا أحياء على نحو قريب من «بطل الماراتون الذي مات قبل وصوله إلى أثلينا بساعة، مات لكنه واصل العدو، كان يعدو ميتا، أعلن وهو ميت انتصار الإغريق» (٨١).

وتحرك الموتى قد ورد في كتاب «الفنصن الذهبي»، حين أشار مؤلفه في معرض حديثه عن مراسيم «أدونيس أو تموز» إلى أن معركة «لاندن» - وهي أدمى معارك القرن السابع عشر في أوروبا - شبتت الأرض بدماء عشرين ألف قتيل، وفي الصيف الذي تلا المعركة تفجرت الأرض عن ملايين الشقائق (ولا عجب إذا تخيل المسافرون وهم يمرون بتلك البطاح الحمراء القانية أن الأرض قد فغرت في الحق فاهما لتلفظ أمواتها . . وفي أثينا كان عيد «ذكرى الموتى» الكبير يقع في الربيع، حوالي منتصف آذار، حين تزدهر أوائل الزهور، فكانوا يعتقدون أن الموتى حيثئذ يقومون من قبورهم، ويمشون في الطرقات، محاولين عبثا أن يدخلوا المياكل والمنازل التي كانت توصل أبوابها في وجوه هذه الأنفس المعذبة بالحبال والقار، واسم هذا العيد، حسب تأويله الطبيعي الظاهر، يعني «عيد الزهور»، وهو يتفق تماما مع مواد مراسيمه، إذا كان الناس فعلا يعتقدون أن تلك الأشباح المسكينة تنسلل من مشواها الضيق إلى النور مع الزهور المتفتحة» (٨٢). ولكن شعراءنا تجاوزوا بالشهد حدود الأسطورة، وتعاملوا معه كما يتعاملون مع الوقائع اليومية.

إن توحد المدينة الذي رأيناه عند صلاح عبدالصبور، نجده في الجناز
عند أحمد عبدالمعطي حجازي :

نحن غادونا دمشقاً في الضحى
ولقيناك كما تلقى خطاباً من عزيز نرحا
وملناك على الأكتاف نجماً
ما هو . . لكنه اشتاق لنا، فانسفحاً
كانت الشمس، وكتاً، في طريق الشهداء
والهتافات على الأفواه نار، ونداء، ودماء
وعلى الأكتاف نعش
كان عرس، كان عرش
أنت فيه ملك . . كنا رعايا

هاثنين . . الموت للطاغوت، والمجد لأرواح الضحايا^(٨٣)

ولأن الشهيد بطل قومي في هذه القصيدة، فإنه يجتاز الحدود من
دمشق، إلى القاهرة، إلى بغداد، وهي المدن العربية التي كانت محط
الأنظار في حركة الوحدة يومئذ :

نحن في القاهرة اجتزنا الليالي والحدود
وتبعناك في الموصل خيلاً على رأس الجنود
مهرك الأسود بالصدر يشق الليل، يجتاز السدود
سيفك البتار يسقي الموت للوحش الذي أقمى على باب المدينة
باب بغداد الحزينة
وتبعناك في الليل جريحاً
جاهداً تزحف، حتى تلفظ الروح بسوريا، وتغفو مستريحاً
وبغداد انتظرنك طويلاً
انتظرنك صباحاً، وانتظرنك مساءً، وانتظرنك أصيلاً^(٨٣)

ومما يلفت النظر أن «الليل» إطار تتحرك فيه صور الشهيد في القصائد عند الشعراء الثلاثة، وكأنهم يعون أن حركة الشهيد، هي من أجل القضاء على الليل في هذه المدن، ومن حركته تنبثق الأضواء والشموس .

والمدن مع الشهيد مدن وسائطية، مجال يعبر فيه الشعراء عن مقاصدهم، دون مشاعر سلبية أو إيجابية، فيما عدا صورة الشهيد «محمد نبيل الباجوري» عند صلاح عبدالصبور، التي اتضح فيها عقد اتفاقية الصلح مع المدينة في وقت مبكر من حياة الشاعر الفنية .



المواهب

- ١- انظر القصيدتين والتعليق عليهما، م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ترجمة إبراهيم يحيى الشهابي، ص ١٢١، ١٢٢.
- ٢- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ١٦٣، ١٦٤.
- ٣- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ص ٤٤.
- ٤- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، قصيدة «جيكور والمدينة»، ص ١٠٣.
- ٥- بدر شاكر السياب: نفسه، قصيدة «المسيح بعد الصلب»، ص ١٤٩.
- ٦- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٢٩.
- ٧- نزار قباني: الحب لا يقف على الغضب الأحر، ص ١٩٥، ١٩٦.
- ٨- نزار قباني: نفسه، ص ٣٨، ٣٩، ٤٠.
- ٩- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ١٣٥-١٣٨.
- ١٠- أحمد عبدالمطفي حجازي: مدينة بلا قلب (ديوان أحمد عبدالمطفي حجازي، من ١٨٠-١٨٧).
- ١٣- عبد الوهاب البياتي: تجرّتي الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي، ٨/٢، ٩)، وانظر، د. عبدالعزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط. الثانية ١٩٨٥، ص ١٠٣، ١٠٤.
- ١٤- عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ١/ ٢٩١.
- ١٥- نفسه، ١/ ٢٨٧.
- ١٦- نفسه، ١/ ٢٨٩.
- ١٧- نفسه، ١/ ٣٣٠.
- ١٨- نفسه، ١/ ٣٣٥.
- ١٩- نفسه، ١/ ٣٤٠، ٣٤١.
- ٢٠- نفسه، ١/ ٣١١.
- ٢١- نفسه، ١/ ٣٦٥، ٣٦٦.
- ٢٢- نفسه، ١/ ٣٧٢-٣٧٠.
- ٢٣- ١/ ٤٠٤، ٤٠٥.
- ٢٤- ١/ ٤٠٧.
- ٢٥- ١/ ٥٠١.
- ٢٦- نفسه، ١/ ٥١٦، ٥١٧.
- ٢٧- نفسه، ١/ ٥٣٦.
- ٢٨- نفسه، ١/ ٥٥٠.
- ٢٩- نفسه، ١/ ٥٥٣.
- ٣٠- انظر، نفسه، ١/ ٥٥٥.

- ٣١- نفسه، ٥٦٠/١ .
- ٣٢- انظر، نفسه، ٥٦٧/١-٥٦٩ .
- ٣٣- نفسه، ٥٧٩/١ ، ٥٨٠ .
- ٣٤- انظر لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، درا الأدب ، بيروت ، لبنان ، ط الأولى ١٩٦٣ ، من ص ٧٩-٨٤ .
- ٣٥- عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، وتاريخ القصيدة ١٧-١٩٦٠ .
- ٣٦- عبد الوهاب البياتي : تجريبي الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي ، ٧٧/٢) ،
- ٣٧- انظر نفسه، ٧٨/٢ .
- ٣٨- عبد الوهاب البياتي : نفسه، ٨٦/٢ .
- ٣٩- عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي، ٦٧٧/١ .
- ٤٠- نفسه، ٦٥١/١ ، ٦٥٢ .
- ٤١- نفسه، ٦٣٣/١ .
- ٤٢- نفسه، ٦٠٥/١-٦٠٩ ، وقد كتب البياتي قصيدته عقب وفاة همتجوي عن ٦٢ عاما .
- ٤٣- انظر، د. لويس عوض : الاشتراكية والأدب السابق، من ١١٧-١١٩ .
- ٤٤- عبد الوهاب البياتي : تجربته الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي، ٤٩/٢ ، ٥٠) .
- ٤٥- عبد الوهاب البياتي : نفسه، ٤٨/٢ ، وانظر، د. عبد الميزان المتصالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل، السابق، ص ١١١ ، ١١٢ .
- ٤٦- عبد الميزان المتصالح : عودة وضاح اليمن ، قصيدة الاختيار ص ٢٧٢ .
- ٤٧- أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، من ٧٣-٧٨ .
- ٤٨- أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، من ١٢٦-١٣٠ ، وتاريخ القصيدة سنة ١٩٦٦ .
- ٤٩- أمل دنقل : نفسه، من ١٣٤-١٤٠ . وتاريخ القصيدة ديسمبر ١٩٦٣ .
- ٥٠- نفسه، من ٨٩-٩٢ .
- ٥١- د. صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤٦، ٤٧ .
- ٥٢- أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، من ١٥٥-١٥٨ ، في يوليو ١٩٧٠ .
- ٥٣- نفسه، من ١٤١-١٤٦ .
- ٥٤- هذا تفسير إيليا الحايي : في النقد والأدب، ٢٢٠/٥ .
- ٥٥- أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، من ص ١٦٧-١٧١ .
- ٥٦- انظر غاستون باثلار : جماليات المكان، الفصل الثامن .
- ٥٧- أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، قصيدة «تعلّق على ما حدث في خيم الوحدات» ص ١٧٤ .
- ٥٨- نفسه، قصيدة «المجرة إلى الداخل»، ص ١٩٣ .
- ٥٩- نفسه، قصيدة «الموت في الفراش»، ص ٣٠٩ .
- ٦٠- نفسه، ص ٢٣٥-٢٣٠ .
- ٦١- نفسه، من ٢٣٧-٢٤١ .
- ٦٢- نفسه، من ص ٢٤٢-٢٥٢ .
- ٦٣- انظر، نفسه، من ص ٢٦٢-٢٦٨ .
- ٦٤- انظر، كمال أبو ديب : جندية الخفاء والتجلي، ص ٢٩٨ .

- ٦٥- انظر، خير الدين الزركلي : الأعلام، ٢/ ٢٤٣.
- ٦٦- انظر القصيدة، أمل دنقل : الأعمال الكاملة، من ٢٦٨- ٢٧٢.
- ٦٧- انظر، ابن خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ١/ ١٧٨، وأيضاً الزركلي : الأعلام، ٢٢٠/ ١.
- ٦٨- أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٩٠.
- ٦٩- بدر شاكر السياب : أنشودة المطر، من ص ١٨١- ١٩٤.
- ٧٠- أحمد عبدالمعطي حجازي : أغنية أكتوبر (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٣٧١، ٣٧٢).
- ٧١- بدر شاكر السياب : أنشودة المطر، ص ٧٨- ٨١.
- ٧٢- من رسالة إلى الشاعر من الدكتور سهيل إدريس في التاريخ المذكور.
- ٧٣- انظر، عبدالوهاب البياتي : ديوان عبدالوهاب البياتي، ١/ ٣٨٥، ٣٨٦.
- ٧٤- أمل دنقل : الأعمال الكاملة، من ص ٩٣- ٩٦.
- ٧٥- أحمد عبدالمعطي حجازي : ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٣٧٩- ٣٨٠.
- ٧٦- عبدالعزيز المقالح : عودة وضاح اليمن، ص ٧٨، ٧٩.
- ٧٧- انظر، صلاح عبدالصبور : ديوان صلاح عبدالصبور، ١/ ٨٥، ٨٦.
- ٧٨- صلاح عبدالصبور : نفسه، ١/ ١٠٠.
- ٧٩- سعدي يوسف : الموتى يسرون ليلاً، (الأعمال الشعرية، ص ٤٢٥).
- ٨٠- انظر، نفسه، ص ٤٦١، ٤٦٢، قصيدة إلى عبدالرحمن خليفة.
- ٨١- جان بول سارتر، عن د. محمد شكري عياد: الرؤيا الإبداعية، ص ٢٦٢.
- ٨٢- جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ص ١٦٢.
- ٨٣- أحمد عبدالمعطي حجازي : ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٢٨٨- ٢٩٠.



الفصل الخامس

الأنماط الرمزية للمدينة

أولا - مدينة المستقبل «يوتوبيا»

«يوتوبيا» كلمة إغريقية، معناها «الامكان»، والمقصود بها «المدينة الفاضلة» وفي هذا الفصل نستطيع أن نميز بين نوعين من يوتوبيا، حيث نرى مدنا تتسم بالطابع الإنساني، وأخرى ذات سمة صناعية.

يوتوبيا إنسانية :

وكان أفلاطون قد أرسى معالم هذه المدينة في جمهوريته، وللغاريبي (محمد بن محمد ٢٦٠-٣٣٩هـ = ٨٧٤-٩٥٠م) كتاب مطبوع بعنوان : «آراء أهل المدينة الفاضلة»، وقد تخيل الكاتب الإنجليزي توماس مور في «يوتوبيا» في كتاب ألفه باللغة اللاتينية سنة ١٥١٦م رسم فيه صورة سياسية إدارية لجزيرة خيالية، تضم مجتمعا مثاليا كما يريده هو، قياسا على جمهورية أفلاطون، وقد ترجم كتاب مور في إلى الفرنسية عام ١٥٥٠م، وإلى الإنجليزية في العام التالي ١٥٥١م. وآخر الدعاة إلى المثل الأعلى الأفلاطوني الجديد هو الفيلسوف هيجل، وهو الذي قدم - شأنه في ذلك شأن الأفلاطونيين الجدد حتى كانت - واقع الفكرة (أو الواقع المثالي) على واقع الوجود (أو الواقع الاختباري)^(١).

فأين شعراؤنا من فكرة «يوتوبيا» في سماتها الإنسانية؟

النفور الرومانسي من المدينة لدى شعرائنا أحد البواعث في البحث عن البدائل والتشوف إلى مدن فاضلة، فشاعر مثل أحمد عبدالمعطي حجازي يحب على الطريقة الرومانسية فلا يبوح بحبه، بل يفزع إلى خياله الرومانسي،

مهوما حول مدينة لا يتركه فيها الناس وحيدا - كما هو واقع مدينته المعاصرة -
بل يصغون إليه وهو يعرب عن عواطفه في الليل :

ولكنني في المساء أبوح ، أسير على ردهات السكينة
وأفتح أبواب صدري ، وأطلق طيري ، أناجي ضياء المدينة
إذا ما تراقص تحت الجسور
أقول له : يا ضياء . . ارو قلبي فأني أحب
أقول له : يا أنيس المراكب والراجلين أحب
لماذا يسير المحب وحيدا؟

لماذا تظل ذراعاي تضرب في الشجرات بغير ذراع؟
ويهرق الضوء والظل حتى أحس كأني بعض ظلال ، وبعض ضياء
أحس كأن المدينة تدخل قلبي
كأن كلاما يقال ، وناسا يسرون جنبي
فأحكي لهم عن حبيبي^(٢)

وليس هنا مدينة فاضلة ، وإنما تهوية يلوذ بها الشاعر من قسوة المدينة
وجفافها ، فيها روح التشوف إلى مدينة فاضلة ، ؟ وفيها بعض صفات المدن
المستقبلية ، من حب ، وسفر ، وبوح .

قدمت نازك الملائكة صورة للمدينة الفاضلة في مسحتها الرومانسية ، لأنها
تنسم بالقمامة والكآبة ، وضعتها تحت عنوان «مدينة الحب» في ديوانها «عاشقة
الليل»^(٣) والمدينة تقع في صحراء الحياة وبين تلالها ، ودونها نهر محوط بالمفاوز ،
ويكمن السم الزعاف وراء أمواجه البراقية ، وكثيرا ما خدعت جنياته الزوارق
والحالمين حين تعلقوا بسراب الجمال والفتون في شاطئه الآخر ، حتى إذا جاءوه
لم يجدوا غير شوك وأشلاء وضجة ديدان وسباع طير ، وتنتهي القصيدة
بنصيحة الشاعر لطراق الأبواب المروعة ألا يهبطوا شواطئ المدينة ، وعليهم
أن يعودوا أدراجهم إلى لب الصحاري ، حتى ينجوا بقلوبهم من حمها .

ونتساءل: ما الذي جعل الشاعرة تسمي هذه المدينة المربعة «مدينة الحب»؟ إنها سراب يوتويا المنسرب إلى الشاعرة من الروح الرومانسي، وهي تؤكد ذلك في قصيدة «يوتويا الضائعة»، في ديوانها «شظايا ورماد»، وتكون «يوتويا» مركزا تدور حوله القصيدة بحيث ينتهي بها كل مقطع، ولكن المقطع الثاني يصور المدينة بصورة مسحورة، فهي من غير غامض السر، تذوب في سحره الكواكب كما تذوب القيود، وتنطلق الأفكار حرة من عقالها، وفي المقطع الثالث نراها ضياء لا تغرب فيه الشمس، وعبر بنفسج حي، ونرجسا لا يذبل، ورحيق حياة لا تفرغ كؤوسه، لا حدود فيها للزمان، وكواكبها لا تنعس - صورة جزئية تتضارب مع الشمس السرمدية - والشباب دائم النشوة، والربيع يظل سكان «يوتويا»، وهي صورة انعكاس لمفهوم الجنة. ويضيف المقطع الرابع طابعا أسطوريا: شيء من أفاصيص «شهر زاد»، والضوء تسوقه «أنديانا» إلهة القمر وحامية الصيد عند اليونان، و «نارسيسوس» عاشق نفسه يعبد ظله في الشمس، وتحلق يوتويا في ضباب على شفق خرافي، يحف بها أبد من العطور وآلاف الألحان والقبلات، حتى ترقد في سكرة لا حدود لها على رجع أغنية مضمحلة في شاطئ يوتويا المكون من ضياء النجوم، ويتبين أن ذلك مجرد حلم استيقظت منه الشاعرة دون أن ترى «يوتويا»، وهو ما ك إليه الأمر في القصيدة السابقة «مدينة الحب» من عدم الوصول، ويتكرر الحلم مع الشاعرة دون جدوى، والفارق بين المأل في قصيدتها أن اليأس المتكرر في الأخيرة لا يفقد الشاعرة إيمانها، فهي تنتهي بإصرار يخفف من حدة اليأس:

سأبقى مجاذبني الأمنيات

إلى الأفق السرمدي البعيد

وأحلم .. أحلم .. لا أستفيق

إلا لأحلم حلما جديدا

أقبل جذرائها في الخيال

وأسأل عنها الفضاء البعيد

وأسأل عنها انسكاب العطور
وقطر الندى وركام الجليد
وأسأل حتى يموت السؤال
على شفتي ويخبو النشيد
وحين أموت . . أموت وقلبي
على موهب مع يوتوبيا

وفي تراكم المشاهد في القصيدة تنسى الشاعرة انسجام رموزها ، فتقحم بين المدينة الجميلة الشفافة المثالية بشخصية نارسيسوس ، هذا الذي أصبح رمزا لحب الذات حيث تسبب في مقتل (ايكو) بازدرائه لحبها ، فعاقبته «نيميسيس» بأن جعلته يعشق صورته في الماء حتى ذوى ومات ، واستحال إلى زهرة النرجس^(٤) . إن مدينة نازك مدينة شعرية وهمية لا وجود لها ، وذات طابع رومانسي خالص ، ولا علاقة لها بـ «يوتوبيا» الكاتب الإنجليزي توماس مورفي ، ولا بالمدن الفاضلة التي سبقته .

ولكن صلاح عبدالصبور كان أقل رومانسية من نازك ، ففي قصيدته «سوناتا» في ديوانه الأول «الناس في بلادي» يخلق عالما مثاليا يتسع للحب ، بديلا عن واقع الملىء بالآلام والأحزان ، وتهويمته ، أقل مما هي عليه عند نازك ، حتى إنه جعل هذا العالم الذي ابتدعه مجرد «قرية» يكتفي منها بـ «كوخ» ، وإن كانت الورود والعطور قاسما مشتركا في المدن الخيالية :

ولا تشغلي إننا ذاهبان
إلى قرية لم يطأها البشر
لنجيا على بقلها ، لا الحياة
تضن علينا ، ولا النبع جف
ونصنع كوخا حواليه تل
من الورود بإحتنه والسجف

.....

وكان صريرك من صندل
وفرشته من حرير الشام
وطوقت جيدك بالياسمين
ومسحت كفيك بالعنبر
وثوبك خيط من المولدين
وخيط من الذهب الأصفر
ونرخي الستار، وفروزتان
تموجان في وجهك المستهام

وهي مدينة متواضعة في حيز الإمكان، وليست كهذه التي كانت عند
ناذك، ولكن الشاعر يشترك مع نازك في «يوتوبيا الضائعة» في أن كليهما كان
يحلم، وصلاح أفاق من حلمه على الواقع المرير، مما يشعر بأنه لم يذهب في
حلمه بعيداً لأنه يعرف مدى ارتباطه بالواقع، وفلا يرى محبته في دوامة
الصراع الرهيب من أجل لقمة العيش، ولم يفترقا مع صعوبة هذا الواقع، وهو
إصرار أكثر نضجاً من إصرار نازك التقريري المباشر، لأن صلاح ينبع من
خلال الزحام البليد في مدينته :

وأيقظني صاحبي (بافلان)
أفق غمر النور وجه السجود
ودوى القطار، وماج الطريق
زحاما من الأرض حتى السماء
يساقون والموت في مرصد
لمركبة البله والأغبياء
لأجل العرغيف، وظل وريف
وكوخ نظيف، وثوب جديد
وفي العصر شفتك يافنتني
ولم نفترق في الزحام البليد

وقبلت ثوبك يا فتتي
لأنك أنت رجائي الوحيد^(٥)

وإذا كانت هذه المدن الفاضلة متأثرة بالروح الرومانسي، خاصة بالشاعر علي محمود طه (١٣٢١-١٣٦٩هـ = ١٩٠٣-١٩٤٩م) وعالمه المليء بالعمق، وإذا كانت هذه المدن توصلت الشكل الرومانسي المبني على المقطعات، فقد ابتعد صلاح عبد الصبور في صياغة المدينة الفاضلة عن الروح الرومانسي، بعد أن عمق فنه بالقراءة الجادة، وبدأ يوظف التراث في أعماله الفنية، فاستغل حادث الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة، للتعبير عن تضايقه بمدينته المعاصرة، والخروج من زيفها ومن ذاته التي تكونت وتشعبت بها في المدينة من زيف وآثام، فارا إلى مدينة وذات أكثر طهرا ونقاء، في قصيدته «الخروج»^(٦) من ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم، ناظر فيها بين عناصر الهجرة من جانب وتجرّبه المعاصرة من جانب آخر، تقوم مكة بدور المدينة المعاصرة، والرسول عليه الصلاة والسلام في خروجه منها مواز لرغبة الشاعر في التخلص من مدينته وذاته القديمة :

أخرج من مدينتي، من موطني القديم
مطرحا أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سرّي
دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

ثم يفارق الشاعر حدث الهجرة في أحد عناصره وهو اختيار الرسول أبا بكر صديقا في الرحلة وتركه عليّ بن أبي طالب ليضلل الكفار، ليكشف عن اختلاف التجريبتين في هذا العنصر، فهدف الشاعر خلاصه من نفسه لا افتداؤها، وليس هناك من يطلبه سوى ذاته القديمة وهي لا يجوز عليها التمويه :

لم أنخير واحدا من الصحاب
لكي يفدّني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى «أنا» القديم

و«أنا» القديم يتحد بحدث سراقه بن مالك (.....هـ=٢٤هـ.....م٦٤٥م)،
الفائد الذي أرسله أبو سفيان (صخر بن حرب ٥٧ق هـ=٣١هـ=٥٦٧م)
ليقتني أثر الرسول «صلى الله عليه وسلم» في الهجرة، فساخت أقدام
فرسه في الرمال، وفي هذا الاتحاد بين الأنا القديم ومراقبة استغلال فني في التعبير
عن الواقع الذي يلاحق الشاعر ويشده إليه، ويجاهد الشاعر في التوصل إليه أن
يكف عن هذه الملاحقة، حتى تبدو في الأفق ملامح المدينة المنورة، وهي التي
يتخذ منها الشاعر معادلا ليوتوبيا التي يهاجر إليها، وهي مدينة منورة، ذات ألق
وضياء وصحو سرمدي، وهي بهذه الصفة النورانية تتلاقى مع المدن السابقة، غير
أنها تفضل غيرها لأن نورها يأخذ ألقه من تراثنا الديني:

لو مت عشت في المدينة المنيرة

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

أواه، يا مدينتي المنيرة

مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا

مدينة الرؤى التي تجمج ضوءا

وينتهي الشاعر قصيدته بنوع من البقطة وكأنه كان مجمل — كما في المدن
السابقة — ولكن بغير الأسلوب التقريري في السرد:

هل أنت وهم وهم تقطعت به السيل

أم أنت حق؟

وهو تساؤل يقرب ويفارق في نفس الوقت النهايات المتشائمة من خلق
يوتوبيا، فإذا تلاقى في التشاؤم فتشاؤمه نوع من الإحساس بالواقع، وعدم
الاستغراق في الوهم الرومانسي، ولذا كانت يوتوبيا صلاح مرتبطة بهذا الواقع

على مرارته، فهو في «سوناتا» بدأ بالمدينة الفاضلة وانتهى إلى أرض الواقع، وفي «الخروج» بدأ مخالفا من الواقع الأليم، وانتهى بالمدينة المنيرة.

ويتدرج عبد الوهاب البياتي بالمدينة الفاضلة، من «أحلام شاعر» في ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» وهي مدينة - كما يبدو من عنوانها ومرحلتها من حياة الشاعر الفنية - متواضعة قريبة جدا من قرية وكوخ عبد الصبور في «سوناتا»، ولكنها رومانسية خالصة مثل يوتوبيا نازك الملائكة، تعتمد شكل المقطعات الرومانسية وخيالاتها الحاملة، ليس فيها أكثر من التبرم والضيق بالواقع.

لكن البياتي بعد ذلك يتحدث نثرا عن مدن المستقبل، ومنها «مدينة العشق»، حديث وعي ورؤية فلسفية فيقول: «لقد غرقت إرم العباد أو مدينة العشق آلاف المرات في البحر، وعادت إلى الظهور، وكلما بعدت أبطأ المحبون في سيرهم إليها، وكلما اقتربت هرعوا مسرعين إليها، وعند حضور اللامتناهي فينا وفي هذا البعد والقرب يثبت وجود الحب الكائن المتناهي - العاشق - دون حضور اللامتناهي لا يلبث أن يسقط ميتا عند أسوار مدينة العشق كالورقة الصفراء أو الثمرة الفجة المتعفنة» (٧)، ذلك أن المثالي والباحث عن المطلق يصاب بعطب الموت وصبرورة الحياة، فيعبر قشرة الجليد الرقيقة التي تغلفنا، ليشرف على هياكل النور التي خر الصوفية أمامها صرعى، وتقوم المحبوبة بدور الوسيط المشترك لدى الصوفي والشاعر والثوري، وعيون المحبوبة هي عيون الطفل والشهيد والقديس والولي، شاهد على قيام حضارات الإنسان، ومعنى هذا أنه «لا بد أن نكون على استعداد للاتصال الوجودي، أي ينبغي أن ننمي في أنفسنا المشاعر التي تفضي بنا - لا إلى عقد روابط عابرة ولكن إلى الاتصال بالغير اتصالا حقيقيا من صميم وجودنا الشخصي، وبهذا يصبح الآخر بالنسبة لي هو هذا الآخر حقا، وأدركه في التفرد الشخصي لوجوده، وعند ذلك يقوم بين ذاته وذاتي نوع من الإبداع المتبادل، لأننا نتصل بوساطة هذا الشيء العميق فينا وهو الحرية . . . والاتصال حر، وبلا مقابل، وهو معزل عن العقل، وهو كلي، ومن حيث هو كذلك فإنه بداية مطلقة أكون بها أنا نفسي على نحو ما في علو تام خالق معشوقي، وعلى ذلك فإن الاتصال

الوجودي لا يمكن توضيحه إلا في العلو، فهو في جوهره اتصال بين عزلة وأخرى، أو هو مجتمع المنفردين، إن الاتصال الوجودي مرتبط بالحب، وليس معنى ذلك أن الحب هو الاتصال، ولكنه أعمق مصادر الاتصال، والواقع أن الحب هو الذي يوحد، وهو الذي يجعل من الأنا والأنت المنفصلين في الوجود التجريبي شيئا واحدا في العلو، وأعجوبة الحب هي أن تحقيقه لهذه الوحدة يقود كلا من الصديقين إلى تحقيق ذاته، فيها لها من طابع شخصي صميم فريد لا نظير له^(٨).

وهذا التصور الوجودي يلقي ضوءا على مدينة العشق أو «يوتوبيا» الإنسانية عند اللياتي، فهو من ناحية يضع الحب دون اتصال موضع التساؤل، أي أن الحب والاتصال يتقدمان معا أو يتأخران معا، يعني لا وجود لحب حقيقي بغير اتصال، يعني أيضا أن يوتوبيا لا بد أن تكون مرتبطة بأرض الواقع، وهذا إذا قاله اللياتي في «تجربتي الشعرية» فهو ماسبق أن ألمحنا إليه عند صلاح عبدالصبور.

وهذه المدينة الفاضلة لدى اللياتي تحاول أن تخرجنا من لغة التضاد في ثنائية: الأنا/ الآخر، عن طريق لغة الحب، الوسيط الذي يحقق للطرفين ذاته دون تضارب مع الطابع الشخصي، فالحب يشهد الفردية من خلال الآخرين ومع الآخرين.

ومع ذلك نجد في الواقع الفني للبياتي المدينة المسحورة التي يتمناها في مقابل مدينته المعاصرة، خالية من صور الفقر والاعترا ب، حيث علمه أبوه:

... والبحث في خريطة العالم عن مدينة

مسحورة دفينه

تشبهها في لون عينيها وفي ضحكاتها الحزينة

لكنها لا ترتدي الأميال

وخرق المهرج الجوال

ولا يطن صيفها بالناس والذباب^(٩)

وهي مدينة قائمة على تلال السليبات التي يعانيتها الشاعر في مدينته المعاصرة، وليس فيها من العناصر السحرية شيء، إلا إذا اعتبر نقد السليبات وتمني نقيضها من باب السحر، لكن عنصر السحر يظهر في مكان آخر من يوتوبيا الياتي:

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون
لايولد الإنسان في أبوابها الألف، ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون^(١٠)

- ويوتوبيا الرومانسية تتكرر مع الشاعر العراقي سعدي يوسف، ففي ديوانه الأول «أغنيات ليست للآخرين» (١٩٥٥م) نجده في ١٩٥٣/٢/٢١ يقدم صورة لهذه المدينة الرومانسية تحت عنوان «المدينة التي أردت أن أسير إليها» وهي مدينة تستمد عناصرها من مدن نازك وعبد الصبور في التصور المثالي الخالص:

تلك المدينة يا حبيبة

والمنازل بانتظارني
تسويح الباقوت ثوبا
والزمرد والدراري
تلك النوافذ تستفيق
مزركشات باخضرار
السورد يهمس فوقها
والطيب يغمس كل دار
تسقيه أهداً النجوم
قرارة الوجد المثار

تلك السفائن والقُلُوع
أنتك من زرق البحار
وقوافل الأهراب جاءت
من هامة بالعرار
إن البحار السبعة الزرقاء
ملكك والصحاري
تلك المدينة . . للهوى بنيت
وغـابـت عن نهار
طافت بأنهار المحب
ومـزقت من المدار
تبريز في حاناتها الشفـ
ـراء عارية الإزار
وهفت لها بغداد بالخمـر
المخضـب والجوار
والأغنيات بها كأعمق
ما بسجلة من قرار
تلك المدينة . . دونها جرح
الهوى وعذاب نـار
أنا إن وصلت فلديها وار
بها ألقى ودار (١١)

ورومانية سعدي يوسف لا تنظر إلى علي محمود طه وزورقه الحالم بقدر ما
تنظر إلى ترسبات علي محمود طه في رواد الشعر الحديث أي أنه كان ينظر إلى نازك
الملائكة والسياب والبياتي ويستخلص أجمل ما عندهم، ولكن . . هل وصل

سعدي يوسف إلى مدينته التي أراد أن يسير إليها؟ لقد كتب الشاعر بعد ذلك بثلاث سنوات تقريبا، أي في عام ١٩٥٦، قصيدة بعنوان «المدينة»، ومن سمات هذه المدينة ندرك على الفور أنها نفس المدينة، لأن الطابع الرومانسي مازال يظللها، ولكن بتهويلات أقل من السابق، وتحول ضئيل نحو الواقع:

أه لو نمضي مع المد إليها
في ضباب الفجر نأتيها سراعا
بالأناشيد . . . سراعا . . . فسراعا
يهبط النخل علينا، مظلم الخضرة يدعونا إليها
أه لو نمضي إليها، نترك القارب في همس المياه
وعلى ومض من النجم هداه
إنه يعرف شباكا صغيرا
أخضر النور وخبزا وفتاة
إننا نرسو لديها . . . حيث يبقى القمر
في البحيرات . . . وينمو الزهر
حيث لا تغرب شمس
.

يا أعز الأصدقاء

اتبعونا بالأناشيد إليها^(١٢)

كانت الأغاني والأناشيد من العناصر المشتركة في الوصول إلى يوتوبيا عند شعرائنا، كما كان السفر كذلك، والعلاقة بين الغناء والسفر وطيدة، ولذلك نرى الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة يجري على سنن من سبقوه، فيسافر إلى يوتوبيا مستعينا مثلهم بالأغاني مع العناصر الأسطورية:

من الذي يمدني يساعدي هرقل
لأفتح المدينة الحصينة الأسوار

بأغنيات أورفيوس
لتسمعي غنائي الحزين
وليس لي جمال نرجس ، ولا ممالك بلا تحوم
أنا المسافر القديم
إلى مدينتك (١٣)

و«يوتوبيا» التي رأيناها ذات طابع إنساني عام ، تتمخض في دورانها بين الفلاسفة والأدباء عن «يوتوبيا» موجهة ، لمحا خيالها لدى عبدالوهاب البياتي في تجواله بين مدن العالم ، وكان توقفه عند هذه المدن ، وإعلان رضاه عنها ، وأكثر من ذلك عشقها ، نوعا من البحث الدائب عن مدينته الفاضلة ، وعلى غرار البياتي توقف سعدي يوسف عند هذه المدن الاشتراكية ، واتخذ منها نموذجا لمدينته الفاضلة ، في مرحلة مابعد الرومانسية ، ففي ديوانه الثاني وجد مدينته في الواقع ، وليست مدينة هلامية ، وحين وجدها غنى لها أربع أغنيات ، وجدها في «صوفيا» عام ١٩٥٧ ، وعاش بين جدرانها ولألائها في الحقيقة لا في الوهم والخيال ، ولأن المدينة حقيقية تخلصت لهفة الشاعر من التهويمات واقتربت من الواقع !

يا موطن العمال ، يا وشم الكفاح
يا موعدا للمحب . . صمالم العراق
هم في انتظارك منبعا للفقير

.....

لو كنت أجهل كل أغنية سواك لما أسفت
لحن إلى صوفيا . . وبمذك يا صبايح ليأت صمت
لو كنت أقدر أن أغني
كل الأحبة في بيوتك في شوارعك الجميلة
لبنيت فوق الشمس مجدي

لكل ستنتظر النجوم بقلب سعدي
يوما تزركش فيه فيتوشا فتبلغ كل حد (١٤)

واضح أنها يوتوبيا من منظور يساري، تستوحي ألفاظها من هذا
القاموس: الجوع، الشعب، الكفاح، عمال، وهي ألفاظ يكثر دورانها بين
اليساريين، وفي قصيدة أخرى من الديوان نفسه «١٥ قصيدة» تتحدد سمة
المدينة أكثر:

يا إخوتي غنوا معي شيئا عن الأنهار
فالماء في «الفولجا» يلونه النهار

.....

كانوا وراء البحر ينتظرون زائهم طويلا
إيفان بافلوفيتش، والتري والرجل الصغير
ثم يدخل المدينة في صحبة فلاديمير ايليتش لينين:
ونسير في الريح الرذاذي الغرير
جنباً إلى جنب. وندخل في المدينة (١٥)

وإذا كان المفهوم إنسانياً فإن التناول الساذج والسطحي لا يفصح عن هذا
المفهوم الإنساني، لأن الشاعر لم يمثله، ولا نجد أكثر من الصياح بألفاظ لا
عمق لها، لأنها لا تنبع من مواقف مضبوطة لإنسانية الإنسان، وكثيراً ما أساء
معتقو الاشتراكية إلى الشعر بهذا الأسلوب.

ولكن عبد العزيز المقالح يعبر عن يوتوبيا هذه بحيث لا يفقد صفاء
الشعري، ولم يجعل الفن طرفاً خاسراً في معركة مع المعتقد الفكري، بل وحّد
الشاعر بين الطرفين في وحدة صوفية تتعاقب فيها مظاهر الوجود، وتتلاقى فيها
كل الأفكار والأديان، وكل المدائن، وكل العصور، وتنبع فيها الصورة
الشعرية من الحلم، في شكل موسيقي دائري يكون هو الآخر شكلاً من
العناق المتجانس مع الأفكار والمدن والأشياء:

لم يصل صوت حبي إلى النسخ . ضاع غنائي مع الريح فاحترقت
لغة الناي في شفتي ، وعلى شاطئ العين ، حيث المرافئ مهجورة
تختفي نار «ذات العماد» وتبرق نار «الجحيم» ، وبينهما .
- بين نار الورود ونار الشتاء - يسافر وجه غدي كمدا ، بين
حلم وصحو تنائر عمري القديم وعمري الجديد ، وبينهما تتبدد
«يوتوبيا» الشعر والعشق . ها هو ذا صوتها :

من بعيد أرى في النجوم ملامحها - تلك صنعاء طالعة من
رماد الفجيرة والقهر ، تثبت بين الخرائب - لكن صورتها تتبدد
ساعة تقترب العين ، ساعة يمتد كي يتحسسها القلب يصرخ :
ماذا أرى في مدينة حبي ؟ رؤوسا مقطعة ، وأكفأ إلى
الله ضارعة ، وهوانا ، وليلا يغطي وجوه النجوم التي
تنائر أحلامها في المشيات عبر الطريق الطويل المدمى ،
المشائق في جانبه الدليل ، المرابا إلى الفجر ، لم يبق غيري
على كتفيه الهزيلين * ، رأس تقوم ويمسكها الحزن أن تنكسر .

وما أنقذتني سوى نجمة من فم السيف ، كان الغناء العظيم
يطارد كل الرفاق ، إلى أين أمضي ؟ . . إلى الشرق من
آسيا - للجنوب من الشرق - ما أكبر الناس ، ما أصغر الكون
في مطلع الشمس ! تقترب الكف من ماء عرش الإله ، تكاد
تلامسه ، صار حزني قريبا من الله يلعب في حجره ، يتنقل
ما بين أشجاره ، يتوحد فيه صلاة وعنفا ، حياة وموت .
وفي نوره طاف قلبي بكل المعابد . طال ارتحال دمي . في
بساط من الذكر مندلق عن دفوف الدراويش في صوت «بودا»

* واضح أن الصواب «الفريلتين» لأن الكف مؤنث .

أطير، ومن حول نار المجوس مع الوثنيين صليت، غنيت،
واغتسلت نار حبي بياض البراءة في «الكنج»، باركني كل رب
هناك. تفتح قلبي ليدخله الزهر، والطير، والوحش،
والحشرات التي يفزع الغاب منها، أبحث لكل السيوف، لكل
السكاكين صدري، فلم تستطع لا السيوف ولا ظامئات السكاكين
سفك دمي. وهنا حين عادت من الريح رأسي إلى وطني
قطعوها بسيف من الحقد، كان الإمام يداعبه، ويربيه في
قصره... (١٦)

وهي يوتوبيا لا مكان لها ولا زمان، ولكن ملاعها مأخوذة من توجهات
الشاعر، تأخذ مسحة صافية من تصوف محيي الدين بن عربي (٥٦٠-٦٣٨هـ
= ١١٦٥-١٢٤٠م) تتسع لكل الوجود، والمتمثلة في قوله:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة
فمرعى لشزالان، ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف
وألواح تورا، ومصحف قرآن
أدين بسدين الحب، أنى توجهت
ركائبه، فالحب ديني وإيماني (١٧)

وبهذه الرؤية الشاملة والدائرة في الزمان والمكان، في معانقة المثال أين وأنى
وجدت نجد يوتوبيا المقالح في تقلباتها وتحولاتها تسمى «كربلاء» كما في القصيدة
السابقة، إرم ذات العماد، ولكنها في جميع مسمياتها تؤول إلى «صنعاء» لأنها قضية
الشاعر ومنطلقه، يقول في ديوانه «عودة وضاح اليمن»:

نحن من كربلاء التي لا نخون
وفي كربلاء التي لا نخون ولدنا

ومن دم أشجارها خرجت للظهيرة أسباؤنا منذ موت الحسين
مدينتنا لا تصدر غير النجوم، ولا تصطفي غير رأسي تتوجه
بالنهار الشهادة، تغسله بالدماء العيون الجريحة

إن هذه المدينة تختار سكانها بعناية - كما كان أفلاطون يختار سكان
المدينة الفاضلة - وتميز بين الغث والسمين من الشعر، ولذا تطرد
شعراء الأبراج العاجية منها، أو تطالبهم بالخروج من ترفهم، والنزول إلى
ميادين الكفاح، تستمد من الشعب وتستلهمه، حتى لا تأسن الكلمات،
 وتموت الحياة تبعاً لموتها :

يا أيها الشعراء الملوك : اخرجوا من مكاتبكم . تأسن الكلمات إذا
لم تكن من دم القلب طالعة ، وتموت العصافير في ظلها ، ويموت الشجر
حين كانت محابرنا من عطور ، وكان الذي فوقنا
يبول علينا . . ونحن نقول : اسقنا
المنافي الطريق إلى الشعر ، والسجن نافذة للتواصل ،
والموت في الشعب أروع ما يكتب الشعراء . نوافذ أكوأخهم
تألق بالموت والورد ، تثمر بالخبز والدم . رأس الحسين
غدا ورده في الحدائق ، أنشودة صار للمتعين ،
ونبرا ، ونافذة للمطر (١٨)

والملاحظ أن الطابع العام للمدينة الفاضلة في شكلها الإنساني، أنها
ذات ملامح معينة تلاقى عليها الشعراء ، فهي مدينة الحب، ذات
عطور وزهور، النور فيها لآلاء لا ينقطع، السفر إليها عامل مشترك بين
الشعراء، الوصول إليها مستحيل أو شبه مستحيل، وقد يراها
الأيديولوجيون في المدن الاشتراكية المعاصرة، ولكن مدينة المستقبل لها
وجه آخر صناعي .

يوتوبيا صناعية :

في أحضان حضارة صناعية يعترى الإنسان قلق متأصل الجذور تاريخيا، فاحتقار المجتمع الصناعي والتقنية الراقية والتوجس من توقعات المستقبل هي آخر ألوان التعبير عن مشاعر الفزع الناشئة مع التصنيع، تفاوتت فيه حدة الهجمات على المجتمع الصناعي، ومن هذه النزاعات برزت القضية الأساسية المتلفة بلباس العصرية، فالمشكلة الحقيقية أن الناس والمجتمع ككل لم يتحمسوا للآلة، بل إنهم إبان عملية التطور أصبحوا أشبه بالآلة، والذين فكروا في الإنسان كروح ومادة أدانوا التصنيع الذي يسلط الكثير من الاهتمام على المادة، وهاجموا مادية الحضارة الصناعية، وأجمعت الجماهير الكادحة في البدء على رفض نمط الحياة الجديد، وجاهرت بعدائها في حوادث كثيرة، ففي الفترة الواقعة بين عامي ١٨١١، ١٨١٦م حطمت طوائف عمالية تدعى (لوديتس) الآلات الجديدة في انجلترا، لأن التقنية تسببت في البطالة وتدني الأجور. وإدانة المجتمع الصناعي قضية عريضة تفترض فقدان الحرية والذاتية، والإنسان ليس عبدا لعمل ما أو لمتوجاته، وأكثر من ذلك فقد دمرت ثقافة الإنسان لتذوب في ثقافة جماعية لا تفاضل فيها ولا تميز، وتداعي الثقافة كان نتيجة عوامل تقنية، ولقد أصاب العالم الأمريكي «برنارد روزنبرغ» حين قال: إن التقنية الحديثة هي الظرف الضروري الكافي للثقافة الجماعية^(١٩).

هل هذا المهجوم كان وراء السوق الذين عابوا على الإغريق خلوقهم من الغرض وهم يبحثون عن الحقيقة؟ إن الإغريق - وهم أساتذة العالم في التفكير الميتافيزيقي والخلقي والسياسي - أدهشوا العالم في التأمل الرياضي والهندسي الذي وصل بهم حدا مكنهم من أن يخرجوا بطريقة غير مباشرة نموذجا للآلة البخارية، ولكنهم لم يكلفوا أنفسهم مشقة استغلال هذا الاختراع، مما أذهل العصور التالية، لم يصنعوا قاطرة، أو بارودا، أو حتى دولا للزل، كانوا يبحثون عن الحقيقة لذاتها كوسيلة للثقافة لا للسلطان والراحة، ويزدرون الذين يبحثون عنها لفائدة مادية، فمثل هذه البواعث المادية دنيتة تحط من

كرامة الأحرار، ولا تتفق مع الحياة المهذبة، وربما أدهش بعض العلماء معرفتهم أن الأثينيين كانوا يحسبون الاشتغال بالتجارة خلا بالشرف، وقد أكد أفلاطون وأرسطو ذلك، كان الأثيني يؤثر أن يحيا حياة غنية على أن يكون غنياً^(٢٠).

إن الاعتقاد بأن الرجال قد تحولوا إلى آلات بلا حياة كان الأساس في الهجوم على الحضارة الصناعية، ولم يقتصر الهجوم على الآلة، ولكنه تعداها إلى العلم، فأنشأ أظفاره فيه بحملات متفاوتة.

ولكن ما لبثت الطبقات الدنيا أن اقتنعت بأن التقدم الصناعي يجب الخير، وتقبل العامل الإنجليزي التصنيع، لأن دخله ارتفع في نهاية القرن، وحين تضعضع الاقتصاد عقب الحرب العالمية لم ينقلب العامل ضد التصنيع، ولكن ضد الإدارة المسؤولة عن الاقتصاد الصناعي، كما أن الذين أنحوا باللائمة على الحضارة الحديثة، وأجهدوا أنفسهم كي يخرجوا بالإنسان من دائرة الانقسام، لم يتفقوا على أن الصناعة وحدها كانت وراء المشكلة الإنساني «فإن ظاهرة التصنيع ليست هي التي تفسر وحدها تكشف المجتمع الغربي عن أنه عاجز عن صون مكان ذي سمة إنسانية، وعن إدامة النمط القديم المائل في (اكورا) المدينة القديمة»^(٢١).

لقد غدت القصة العلمية أدبا شائعا، فهل الشعر أقل شأنا من فن القصة، حتى يتأخر عن مواكبة التطور الحضاري والعلمي؟

هل نسبق فنقول: إن شعراءنا تأرجحوا بين الرفض والقبول بالحضارة الصناعية، والذين قبلوا منهم هذه الحضارة تأرجحوا بين الحماس المطلق والقبول المتحفظ، وبعضهم أبدى حماسا شديدا إذا كان الإنجاز العلمي قادما من أحد العسكريين اللذين كانا يستقطبان العالم في حين يظهر تحفظه أو تخوفه أو التقليل من شأن الإنجاز إذا وقد هذا الإنجاز من المعسكر الآخر، وهؤلاء ينطلقون من وقف أيديولوجي، ومثل هذا الموقف القاصر لا يمثل رؤية حضارية، لأنه مشوب بالتعصب، والتعصب خلق مضاد للحضارة، ويوتويها صناعة كالحكمة ضالة الإنسان يأخذها أنى يجدها.

شاعر مثل البياتي يعانق «يوتوبيا» الصناعية عناقا حارا، في قصيدته «إلى هانسن كروتسبرغ» التي كتبها في ١٣-١٩٥٩م، ويأخذ حبه للمدينة الصناعية شكل الحب الصوفي، حيث نرى الولاء في الحضرة، ونرى السكر على مذاقه الصوفي، وصرعة العاشق، وإن ظهرت في خمره استعمالات معاصرة، كالشرب على نخب الحبيب، وهذه اللغة الصوفية في التعبير عن الوجدان لا تتأني إلا في أعمق حالات الهيام والفناء، وهي أقصى ما يطمح إليه الإنسان في لغة العشق:

مدخنة تناطح السماء
توزع الحلوى على الأطفال في المساء
وتحب الضياء
والثوب والكتاب والدواء
من يزدهون الورد في بلادك الغناء
فلنرفع الكأس على نخبك... يا مدخنة تناطح السماء
ففي غد يرتفع البناء
أعلى فأعلى... آه يا صهباء!
أنا صريع الأعين الزرق، صريع النار في الأفران، يا صهباء
أعلن في حضرتك الولاء
للعالم الجديد، للمدخنة السوداء
فليكتب الدخان في السماء:
من ها هنا مر صريع الحب، في نهاية ابتداء^(٢٤)

إن الابتداء من النهاية لحظة صوفية خالصة ترصد حال فناء الصوفي، ومن حال الفناء يولد العاشق ميلادا جديدا لا عهد للأرض به ولا يعرفه إلا من ذاق وجرب، أما صرعة العاشق في الأفران، فقد تكون هذه النار من وقدة الصهباء التي تصطلم العاشق وتنضجه في حمياها على ما درج عليه الصوفية في استعارة

الخمر وتلويحها إلى المغازي الإلهية ، وقد تكون النار والأفران كهربائية أو ذرية ، فتكون من تفجيرات المدينة الكنائية ، وبهذا التفسير هي أقرب إلى غربة الواقع ، كما يستملح التفسير الأول لمروره بعدة مراحل حتى يصل إلى هدفه على طريقة البلاغيين القدامى في التعبير الكنائي .

وأحمد عبدالمعطي حجازي ، صاحب «مدينة بلا قلب» يتحول من هذه الحملة العنيفة على المدينة ، لاإلى القبول بها فحسب ، بل إلى اعتناق يوتوبيا صناعية ، يقول على لسان طيار شهيد :

أنا هنا أقود كوكبي الصغير
أكاد لا أحس غير قبضتي ، وهي تدافع الرياح
وهي تروض الجناح
وهي تلج في المصير
أنا هنا أقود كوكبي الصغير
أخلص الوشاح من شد الرياح
وكلمها أصبحت مطلق السراح
انكشف العالم لي ، كأنني الأول فيه . . والأخير
أنا هنا أقود كوكبي الصغير
الأرض تحت الغيم عسكران ، شاكية السلاح
هذا هو الحق مضيء كالصباح
وها هو الباطل يبدو جثة . . بلا ضمير
أطلقت ناري . . وابتمت للرثير
أطلقت ناري . . ثم قبلت الجراح
أطلقت ناري . . كوكبي يهوي محطم الجناح
أما أنا . . فلم أزل أطير . . لم أزل أطير^(٢٥)

[ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي ٢٤٩-٢٥١]

لقد مات الطيار وتحرق في نفس الوقت، وحلقت روحه في طيراتها، وهذا
منتهى العشق للآلة التي ارتبط بها في الدفاع عن قضيته، والصورة الشعرية
تكشف عن الهوى العميق للطائرة، إنها كوكب صغير، وأضاف الكوكب إلى
بإاء المتكلم، إن الملكية حياة خاصة، وجعل الشاعر من هذه الصورة محورا
تدور عليه أغنية الطيار، وليس الأمر كما يتوهم أن الشاعر أفلح في تقمص
الطيار، لأنه عقب على النشيد بتدخل شخصي نفهم منه أن النشيد وصف
أكثر منه تقمصا:

يا ليتني يا أيها الطائر ريش في جناحك الكبير

يا ليتني بمض الرماد في حريقك المثير

والشاعر نفسه يظهر امتنانه للآلة، المطبعة، معترفا بدورها الأسطوري في
خدمة الثقافة:

شكرا للمطبعة الصفاء

يدها البكاء

تصنع ألفاظا تتكلم

تصرخ، تنهد، تتألم

تبقى، لا تطمسها الظلمة

تجمعنا، تسجد للكلمة

الكلمة طير

عصفور حر

والكلمة مسحر

أربعة حروف صادقة النبرة

حاء . . راء . . ياء . . هاء

تشعل ثورة

[الديوان ٤٥٣-٤٥٥]

إن الشاعر في معانقته للقيم العظيمة يعانق الحضارة الصناعية لأنها تخدم هذه القيم، وهو حين يلجأ إلى لغة التقطيع في بعض الكلمات/ القيمة . فإنه يعيش هذه القيمة حرفاً حرفاً، والتقطيع نفسه أحد التفجيرات الكناثية للمدينة في لغة الشعر المعاصر.

وما دام الوعي بالمدينة وعيا حضارياً فإنه يرتبط بمدى تطور انتصار الإنسان على الطبيعة، واتساع رقعة في الكشف العلمية، وربما كان غزو الفضاء أكبر انتصار علمي في العصر الحديث، وهو إنجاز حضاري، إذا لم ينحرف للأغراض العسكرية .

فإذا غشي الإنسان الفضاء الخارجي في أولى خطواته الواهنة، من خلال أفراد يمثلون الجنس البشري، فإن هذه الفتوح ليست انتصاراً أمريكياً أو روسيا، وإنما هي فتح إنساني مبین، أوهكذا يجب أن تكون، فليكن رواد الفضاء الذين جابوا أقطار السماوات والأرض أبطالاً في هاجس الإنسان شرقيه وغريبه، حيث أضحت التجربة الفذة ملكاً للبشرية، ومن حق الجميع أن يكون لهم منها موقف إيجابي، حتى ولو كان البعض ينظر إليها بريبة، وخشية .

إن إنجازاتنا العلمية هي من خلق وإبداع حضارة تقنية متفجرة كتفجر الصبح، ورجال الفضاء لا يقتصر دورهم على تمثيل هذه الحضارة، بل يتعداها إلى مساهمتهم في إبداع تكوينها، هم ليسوا ثماراً لكفاح الإنسانية فحسب، بل هم بصورة أوفى من يقرر مصيرها، فالإنسان التقني - كما يبدو - أصبح في حكم الحقيقة المؤكدة، حتى ولو كان الفردوس الأرضي لم يحن أوانه بعد، حيث لم يفصم الإنسان والمجتمع الوشائج مع الماضي، كما جاء في محاضرة لأحد رواد الفضاء الأمريكيين، ألقاها عقب رحلته الرائدة^(٢٥).

والأدب الأصيل يستمر في التغير، ويتطور في أنحاء العالم، ومن العوامل التي تؤثر في تطويره الانفجار التكنولوجي، وهذا الانفجار الذي حدث في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن ترك بصماته على الأدب في الدول المتطورة صناعياً، وساهم في توجيه اهتمامه الأول إلى علاقة الإنسان بالطبيعة

والآفاق الكونية للفكر البشري، وعلاقة ما هو طبيعي بما هو غير طبيعي في تطوير الحضارة، «ومثلما أن حضارة ما لا يمكن أن ترجع إلى الوراء، فكذلك لن يرجع الإنسان العصري إلى الحياة الرعوية، وأدب اليوم لا يمكن أن يتناول نفس الموضوعات، ويكتب بنفس الأسلوب الذي كان يكتب به (سرفانتيس)، أو (بلزاك)» (٢٦).

وقد لقي غزو الفضاء حظوة في الشعر العربي المعاصر، وكان لابد أن يحظى بهذا الاهتمام، مادنا في الجانب المادي من حياتنا الاجتماعية قد أفدنا من منجزات الحضارة في صنع حياتنا المعاصرة، ونجحنا إلى حد كبير في الانتقال من حياة القرون الوسطى إلى حضارة هذا القرن، فكان لزاماً أن نفعل الأمر نفسه في الجانب الفكري والفني، حيث يلتحم الفن والشعر بالمنجزات العلمية التي تنعطف بالمجتمع انعطافاً حاداً.

وتحت عنوان «عيون الكلاب الميتة» (٢٧) كتب البياتي عن غزو الفضاء مبدياً حماساً شديداً لهذا الإنجاز العلمي، الذي يرتاد العالم الشاسع:

سفن الفضاء تعود من رحلاتها، عبر الفراغ الموحش الأبدى، والضوء البعيد
ينهل من نجم يموت

وكواكب أخرى تموت، وضوؤها مازال في سفر إلينا عبر آلاف السنين
وكائنات لا ترى بالعين تولد من جديد

ثم يرسم صورة بائسة لما نحن عليه، تقوم بدور المفارقة مع هذا التقدم العلمي، حيث تستهلكنا بحوث لاهلاقة لها في صناعة الحضارة، مستشهداً بالنحوي الذي مات وفي نفسه شيء من «حتى»، ومؤلفاتنا عن الخيل، وفن الشعر الموزع بين المهجاء، والمديح المستجدي، والبكاء على الأطلال بدموع رخيصة مزيفة، والسقوط في أوهام العشق، ثم الموت قبل ميعاد الموت دفاعاً عن الشرف، مستعيراً شطر بيت للمتنبئ ذهب مثلاً في هذا الباب، في عالم عربي مكون من نموذجين: شخصيات هامشية هي أفراد الشعوب وقيادات متخمة:

ونحن مازلنا على صهوات خيل الريح ، موتى هامدين

عميا فزيد ونستزيد

ونموت في «حتى» ، وفي أنساب خيل الفاتحين

نتبادل الأدوار، نشتم بعضنا بعضا ، ونستجدي على بوابة الليل الطويل

نبكي ولا نبكي ، ونفرق في دموع الآخرين ، متمين وعاشقين ، وهائمين وضائعين

نبني من الأوهام أهراما ، وسورا لا يصد الطامعين

ونموت قبل الموت في سوح المنون

«لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى» أوهت قرون الناطحين

وهي صورة واقعية سوداء ، تسود التاريخ العربي ، والتركيبية العربية فيها

موسومة بخاتم الموت البشع ، ليس فيها نافذة لنقطة ضوء ، ثم ينهي الشاعر

قصيدته بهتاف تقرييري مباشر ، تتخلله محاولات لاستشراف الصورة الرمزية :

رباه ! أخرجنا من الظلمات ، من شرك اللصوص ، ومن مغالب باعة الإنسان

في الشرق القديم

ومن دوار البحر والصحراء ، من قاع الجحيم

وليمسح الثلج الرحيم

والعشب والأنداء : وجه الميتين

والعقم والأوساخ والعار المقيم

ومفارقة البياتي غير مفارقة أبو سنة التي ستأتي ، لأن البياتي يهدف منها إلى

معاينة يوتوبيا صناعية معانقة لا ترك فرصة لمن أراد أن يتشكك في إيمانه كما

حدث مع أبو سنة فيما سنراه بعد - ومع تسليمنا بأن إيمان البياتي لاشية فيه فإن

مفارقتها ساذجة ومبتذلة على أسس غير سليمة ، ذلك أن بحوث النحو وفنون

الشعر العربي ليست بالضرورة طرفا مقابلا لغزو الفضاء ، فالمدينة الصناعية في

الغرب لم توقف بحوث اللغة ولا فنون الأدب ، ولم تنح باللائمة على فنون القول

في البلاغة القديمة ، من حق البياتي وغيره أن يقيم المناخ الفكري والبيئات

العربية ، ومن حقه أن يحيط من قدر الفكر السائد في البيئات العربية ، غير أن هذا ميدان آخر ليس مضادا لميدان البحث العلمي الصناعي ، فنحن لم نتأخر عن غزو الفضاء لأن نحويا استغرق حياته دون أن يكمل إحاطته بحرف هو «حتى» ، ونحن نذهب إلى أبعد من هذا حين نقول إن رائد الفضاء كان مرتبطا في دورانه حول العالم الشاسع بأبسط الأبجديات في التعلم ، ونعتقد أنه كان تلميذا ملتزما بتعليم المدرس الابتدائي في الحرف الذي ينزل عن السطر والذي لاينزل عنه ، وكان التزامه صارما أورثه الدقة المتناهية فيما بعد بالدقة العلمية التي تحرسه وهو يجتاز السماوات ، ونذكر الشاعر البياتي بأن للغرب بحثا قيمة عن أدبنا العربي وفكرنا العربي من الأهمية بمكان ، دون أن تحط هذه البحوث من الإنجازات الصناعية أو تعوق تطورها .

وعصر الإنسان قصيدة للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في ديوانه «الصراخ في الأبار القديمة» ، وتتكون القصيدة من مقدمة وأربعة مقاطع ، تبدأ المقدمة بالجملة التي قالها سقراط قديما «أعرف نفسيك» ، قالها ولم يعلم أنه سيأتي على الإنسان يوم مذكور ينال فيه الملكوت ، وفي المقطع الأول يدعو الشاعر سقراط أن يقوم ويتأمل معجزة الإنسان المعاصر الذي بنى عش الأبدية فوق جبال القمر ، وسافر عبر السديم في الكون الشاسع ، ونثر صندوق الكون بين يديه كما ينثر الحلي ، وهي صورة تجعل الكون ضئيلا أمام انتصار الإنسان ، وصورة مبهجة في نفس الوقت ، تتضافر في فرحتها مع الصورة التالية فهل ، فالإنسان يتنزه في الكون على صهوة المعدن الأكي حتى يرقص هناك في حضن الله .

والمقطع الثاني تقرير عن التطورات الكشفية منذ سقراط حتى الآن ، الاكتشاف الأول ساء الشاعر عصر العقل ، وسمى اكتشاف الكتابة عصر الفكر ، واكتشاف النار عصر التعمير ، يليه عصر التدمير باكتشاف البارود ، والموسيقى عصر للأحلام ، والشعر جعله عصر الحب ، والآلة عصر الحرية - وهذا اعتناق ليوتوبيا صناعية- وكان آخر الاكتشافات غزو الفضاء ، وساء

الشاعر عصر الإنسان - وهذا اعتناق آخر أكبر في معانقة يوتوبيا صناعية - وإن كانت لغة هذا المقطع سردية تقريرية بعيدة عن جوهر الشعر، وهي إلى ميادين البحث العلمي أقرب .

في المقطع الثالث يقوم سقراط ، وبيارك هذا الإنجاز العلمي - معانقة نالسة للمدينة الصناعية مدعومة بشهادة النموذج الإنساني الأسمى - ولكن سقراط يوجه بعض الأسئلة على طريقته الفلسفية في عرض فلسفته بالأسئلة والمناقشة مع تلاميذه ، ويكون الشاعر قد وفق في استغلال هذا الملمح السقراطي وإعيا أو غير واع ، والغرض من أسئلة سقراط بيان وجوه النقص في عصر الإنسان الحضاري ، من دماء مازالت تسيل أنهارا ، وجوع يسيطر على نصف العالم ، وقسوة تقتل الحب ، وخوف مازال مسيطرا ، مازال القوي يأكل الضعيف ، ثم يركز سقراط رأيه في حضارة الإنسان على هذا النحو:

اغرس أعلامك فوق الكون

لكن عد للأرض

كي تبني قرية

يسكنها فقراء الهند

لتجفف أنهار الدم الحمراء

ولتصنع مهذا للأطفاء التعساء

والخلاصة كما ظهرت في المقطع الرابع أن سقراط مازال على عبارته الأولى التي تقول « اعرف نفسك » فالإنسان حتى عصر الفضاء مجهل نفسه ، وينسى الحب ، عليه أن يؤاخي بين القوة والحب ، وساعتئذ يحق له أن يدخل الجنة .

ومن خلال هذا العرض يتضح موقف الشاعر من يوتوبيا صناعية ، فهو لا يعارض الإنجاز العلمي ، بل يباركه ، ولكنه في نفس الوقت يلقي الضوء على الجوانب السلبية لهذه المدينة الصناعية ، التي أغفلت عنصر الحب في لحظة الانبهار بالكشف العلمي ، المدينة لن تكون مكتملة إلا إذا كانت في خدمة

الإنسان ككل، ليس الأمريكي أو الروسي الذي يسافر عبر السديم ليرقص في حضن الله بينما الفقير الهندي يتضور جوعاً والصراع الدموي يزعج جنبات الأرض، إن حضارة تذهب بعيداً في السماوات العلا قبل أن تكتشف ما على الأرض حضارة قاصرة تجهل نفسها، أو على الأقل حضارة عوزاء، لأنها تنظر بعين واحدة إلى أعلى، وتنسى أو لا ترى ما تحت قدميها، وهذا الفهم نستطيع أن نقول: إن الشاعر أراد بناء مدينة للمستقبل، تتسم أو تجمع بين مدينتي المستقبل: الإنسانية والصناعية معاً، من غير أن يقرر أو يهون من قيمة انتصار الإنسان على الطبيعة، فهو وإن كان قد وضع الفقر والحرب في موضع المفارقة إلى جانب غزو الفضاء، وهما أمران منفصلان وواقعيان وصادقان ولكنها يؤخذان في مفهوم الحضارة ككل، فالشمول من سيات الحضارات العظيمة، إنما كثيراً ما نفى سمة الحضارة عن هذا العصر الذي أغفل الشعب الفلسطيني الضائع لأن هذا الشعب مفردة من مفردات العصر، فإذا وضعناه في موضع المفارقة مع معطيات الحضارة لا نكون كمن يقارن بين الصحة والمال، فكذلك إذا وضعنا فقراء الهند، أو المجاعة الأفريقية، أو أي لون من ألوان التعتاة التي يعانيها الإنسان*.

ونشير إلى أن قصيدة أبو سنة هذه تذكر بكتاب ترجم إلى العربية قبيل كتابتها، ولا نشك أن الشاعر قد قرأ الكتاب، وهو بعنوان: «أول من وصل إلى القمر»، في سلسلة «الألف كتاب»، التي كانت تضلع بها مصر، ومغزى القصة - التي انتهجت أسلوب الخيال العلمي - مركز في آخرها، حيث نوقش هذا الإنسان الذي وصل القمر في حضرة الكائن القمري الأعظم ومجلسه المكون من عباقرة الكائنات القمرية، وعلى مشهد من سكان القمر - رمزا للوحدة المثلث التي تفكر إليها حياة الإنسان على الأرض - ومن خلال المناقشة يتبين القصور في الحضارة الأرضية، التي لم تكتشف الكنوز الأرضية قبل أن تفكر في اكتشاف الفضاء.

* وهذا يكون قد تجاوزنا محاولات د. إحسان عباس في التقليل من رؤية الشاعر تجاه هذا الإنجاز العلمي، انظره في: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٧٧، ٧٨.

وكان أبو سنة في ديوانه الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق»، قد كتب
«أغنية لجاجارين» وهو رائد الفضاء السوفيتي، وأول من قام برحلة في
الفضاء الخارجي حول الكرة الأرضية، وتحمس له الشاعر يومئذ بشدة، ونثب
القصيدة هنا قبل الحديث عنها، يقول الشاعر:

سألوني عنك في قرينتا، سألوني يا ذراع الأقوياء
أي نسر يحصد الأحلام من كف الفضاء؟
تعرف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء
المتافات تعالت في حلق البسطاء
دق باسم الأرض أبواب السماء
آه لوجئت إلى قرينتا . . شجر المانجو يفني في العراء
فأعمر النجم كروما، فوق أرض الفقراء
وادفع الشمس إلى كوكبتنا، تغمر الأرض محيصا من ضياء
معب الثاريخ نهر من دماء
وعلى الشاطئ يمشو عابر، حمل الأكفان في ظل المساء
إنه الإنسان يبكي طفله الأوحى في سوق البغاء
طفله الرائق رعبا فوق أمواج دماء
اسمه الحب وفي كفك أنت الآن ميلاد الرجاء
أنت يا سيزيف من أوصل الصخرة للباب المضاء
سوف لا تسقط يوما، أذرع الإنسان أضحت كالفضاء
من حقول النرجس الأبيض تأتي بالرخاء
سيميش الحلم في كفك نبعا من سناء
أنت جاجارين أنهيت لسيزيف العناء
وستخطو وستبقى تعرف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء

وفي هذه القصيدة بلور «عصر الإنسان» والفارق بين القصيدتين فجاجة الأداء في أغنية الشاعر لرائد الفضاء، وثانيا في حماسه الشديد لرائد الفضاء السوفيتي، لأنه يتحدث عن الإنجاز العلمي القادم من روسيا، وحين دخلت أمريكا حلبة الصراع في غزو الفضاء، وربما تفوق البرنامج الأمريكي على نظيره السوفيتي، ووافق ذلك مرحلة من النضج لدى شاعرنا، قل الخماس عما كان عليه، وظهر الشكل الفلسفي الذي تمسح به الشاعر.

وكما كتب أبو سنة «أغنية لجاجارين» رائد الفضاء السوفيتي، وأول رواد الفضاء في العالم، فإن شاعرا سودانيا هو صلاح أحمد إبراهيم، كتب يحكي «فلتينا ترشكوبا»:

أنا الذي ليس له أن يملك الأرض، ولا أن يقبل الأجر،
ولا أن يقرع الأجراس في بيع ولا شراء
الصائغ الماهر، والحداد، سادن الأسرار، مانع الأسياء
مسخر الكور، مسير النار، مدوخ السندان، مبدع الأشياء
مبارك الحصاد، مكمل الطقوس، باذر الموروث، سامر المساء

.....

أنا صلاح الشاعر، في تواضع جم، وفي حب، ويانحناء
أهدي إليك هذا العسل البري
يا فلتينا ترشكوبا ومنك للنساء (٢٨)

وإذا كانت قصيدة أبو سنة التي تعرضنا لها بالتحليل والتعليق أقرب إلى الفكر منها إلى الشعر فقصيدة صلاح أحمد إبراهيم أقرب إلى لغة الشعر من أبو سنة، لأنه في معانقته للمدينة الصناعية لم يقف مثل أبو سنة، موقف الأستاذ من الحضارة، بل عانقها بتواضع وأدب جم، ومشاركته للإنجاز العلمي مضافة إلى ضمير المتكلم الكاشف عن دوره المتواضع والعظيم معا كإنسان مكافح، وإن كان ضمير المتكلم يعني الإنسان المكافح المناضل المغمور،

الذي جمع في نفسه الأمشولة الأخلاقية ، في كفاحه العادل وإبداعه ، وحرمانه من ثمرة حصاده المبارك ، ومع ذلك فهو رضي النفس بدوره واقتناعه بأنه يساعد في الإنجاز الحضاري بامتهانه السباكة والحدادة وحرث الأرض ، وجميل ، منه أن يقحم اسمه في القصيدة مع اسم رائدة الفضاء ، في لغة واقعية ناضجة ، لم يقلل من شاعريتها تعدد المهن كما قلل من شاعرية أبو سنة تعداد الكشوف الإنسانية .

أما الشاعر مسعدي يوسف فقد كتب نحية إلى الرفيق Tovarisch معتنقا ومتوغلا في استكناه معاني الرحلة الفضائية ، وفي المقطعين الأول والثاني يلتحم الشاعر بمعاني البطل متخذاً منه رمزا ، وهو في هذا الالتحام يحمل معه رغبة شعبه في معانقة الرمز حتى العبور إلى الحضارة ، وهو ومن ورائه أمته – يهدد بالفناء إن لم يحدث بينه وبين الحضارة هذا التلاقح :

Tovarish والسنا اللاأله في عيني يتهمر

فتمثل جبهتي ، ويدور فيها النجم والمطر

وأغفي في اختلاج الفرحة الرؤيا ، وانتظر

إذا لم تفتح عينك في عيني . . أنتحر (٢٩)

وكان كتابة الرفيق بحرف لاتيني في قصيدة عربية ضرب من الكشف الفني على غرار الكشف العلمي ، وهو حماس شديد لا يضاهيه من شعراء «يوتوبيا» صناعية غير حماس حجازي في قصيدته «الحديد والجسد» :

إنه العصر ، هذا الحديد الذي يتطاير ملتها في الهواء الذي

كان يحمل ريش النعام وخضرة ضوء القمر

إنه العصر ، هذا الحديد ، وهذا الشرر

فاحتضنه ، ودع جسمه يخرق لحمك الحي

- يا وطني المتخلف - كي تتحضر (٣٠) .

وبعيدا عن المباشرة والتقريرية في رحلة الفضاء، هذه التي أطلت برأسها في تجربتي محمد إبراهيم أبو سنة بالذات، وصالح أحمد إبراهيم بدرجة أقل، كانت تجربة الفيتوري أنضج من الناحية الفنية عن رأيه في الحضارة المعاصرة من خلال رحلات الفضاء، كتب الفيتوري في مارس ١٩٦٩م قصيدة بعنوان «ورقة على سطح القمر» في ديوانه «البطل والثورة والمشتقة»، قسمها الشاعر إلى ثلاث مراحل غير مرقمة ولا معنونة، يبدأ القسم الأول عقب الهبوط على سطح القمر ومعانقة الفضاء بمصاحبة إحساس مبهم لا يقدر الشاعر على تسميته إلا من خلال شبيه له، وهذا الشبيه هو «البكاء» وليس بكاء الفرح، وإنما هو متزوج الغربة الأشد والأعمق من كل أنواع الاغتراب التي عاناها على ظهر الأرض، وهو شعور يشي بها سيأتي:

وهبطت.. لم أبط على أرض.. هبطت على فضاء

ومضى يعانقني.. ويجهش في شيء كالبكاء

الذكريات تشدني يا أرض نحوك..

أين سيدك الذي جفت على شفثيه آثار الدماء

الآن صوت الخوف أعمق.. غربة الإنسان أعمق

وفي هذا الصمت المخيم الرهيب يتصور نداء موهوما، ويكتشف أنه لا شيء، فذلك فعل الوحدة، ثم يبدأ في تخيل التاريخ القمري الذي كان أهلا بحياة وحضارات، ويحدد مفردات هذه الحياة، ومن خلال هذه المفردات نرى صورة الحضارة القمرية، وبالتأمل في هذه الحضارة التي كانت ثم اضمحلت نجد أنها صورة طبق الأصل من حضارتنا على ظهر الأرض في وقتنا الحالي، أي أنه لم يبدع حضارة سحرية، أو يخلق يوتوبيا في مقابلة حياة الأرض، كالتى نراها في قصة «أول من وصل إلى القمر» وإنما يلتقط جميع صورته الجزئية من حياتنا، بمعاناتها ومشاكلها، وينتهي بأن هذه الحضارة القمرية آلت إلى السقوط، لنفهم نحن بالتالي أن هذا سقوط حضارتنا المعاصرة على ظهر الأرض:

من يناديني؟ اقرب . . لا شيء ثمة . .

تولد الأشياء كي تتحلل الأشياء

وولادة الأشياء وصيرورتها إلى التحلل مقولة وضعها في شكل حقيقة

تفسر الآتي:

إني جئت . . . أعشاب المدارات القديمة في دمي . . .

كانت هنا دنيا أكاد أرى معالمها . .

المدائن . . والمدافن . . والموانئ والبحار . .

الناس في الأسواق مازالوا . . الخطى المتقطعات . . الباحة المتجولون

ذوو الزجاجات السميكة . . يثقبون الأفق بالكلمات ثم يمدقون، ويشهقون

«العدل ثوب طالما أبليت أجساد القضاة»

ويرصد العراف نجم الطفل، والشحاذاة الكسلى تعد نقودها

ويطل من خلف المغارات اللصوص الملتحون . .

حضارة ثم اضمحلت . .

طلما عاشوا . . استباحوا . . ضاجعوا . . عشقوا . . استراحوا . .

أحرقوا . . احترقوا . .

تساقطت التوابيت المذهبة . . الرسوم . . الزهرة . . القوس . . الشعار . .

هم فوق ما تتمثل الرؤية، وما تحكي فجيرة الانتظار

إن فجيرة الانتظار ليست للحضارة التي اضمحلت على سطح القمر، بل

هي انتظار الفجيرة في حضارة العصر الأرضي التي اضمحل نظيرها هناك .

والقطع التالي نعي للغة الشر السائدة في عصرنا، والتي تتمثل في

البهرج اللفظي ومعايشة الماضي في رثاء موته، والغزل، ثم في الترجسية

التي يمتحن فيها الشعراء ظلالهم، بعيدين عن مأساة الإنسان الحقيقية التي

تصنعها الحضارة:

سأسير وحدي ، مات سحر الساحر الوثنى . . كان
 الساحر الوثنى يوقد ناره . . في كل أمسية ، وكان
 يصنف الأزهار فوق موائد الشعراء والموتى
 وكان يتوج العشاق ، ثم يشيح مفتونا بروعته عن العشاق
 وفي المقطع الأخير يبحث عن لغة بديلة للشعر الميت في المقطع السابق ،
 تصلح للتعبير عن العصر ، وتكون نبتة من نباتاته ، تساوق الغد القمري ،
 وتكون هذه اللغة ثمرة رحلته إلى هذا الغد الذي انفتح على الفضاء :

سوف أسير وحدي
 ماتت اللغة التي عبت بها الأفواه
 يا باب الغد القمري
 إني جئت باسم الشعر
 باسم الحب
 باسم الله

وتكون خلاصة الشاعر في موقفه من الحضارة التي تمثلها المدينة ليست
 بعيدة عما رأيناه عند محمد أبو سنة وصلاح أحمد إبراهيم ، فهو وإن كان قبولا
 بالحضارة فإن المفارقة بين التقدم العلمي وصورا لانهيار الاجتماعي تفعل فعلها
 في نفوس الشعراء - ما عدا حجازي - هو قبول مشروط إذن ، رآه الشعراء
 الثلاثة من خلال واحدة من أخطر الخطوات التي أنجزها التقدم العلمي
 حتى الآن ، ومع ذلك لم يتضح لنا ضخامة الأثر المترتب على هذه الخطوة ، بل
 لعل هبوط الإنسان على سطح القمر خيب الآمال المعقودة عليه في مقابلة
 الجهد الإنساني الذي بذل من أجله .

عموما دخل شعراؤنا في محاولة خلق «يوتوبيا» صناعية ، فرأينا الآلة ،
 والمطبعة وصناعة الذخيرة والأسلحة الدفاعية ، والطائرة ، وأخيرا غزو الفضاء ،
 وما يلفت النظر أن الشعراء لم يقدموا وصفا للاختراع العلمي ، ولكنهم كانوا
 أصحاب مواقف ، وإن كانت المواقف تختلف في حراريتها من شاعر لآخر ،

وهي مواقف تتخذ لغتها من الفن الواقعي، وواقعيتهم أدخل في «واقعية القرن العشرين» الجديدة المفتوحة، والتي دعا إليها الفيلسوف الفرنسي «روجيه جارودي»، والتي تعتمد على واقع محدث، وحساسية تكونت لدى الإنسان في القرن العشرين، خضلال تصنيفه اليومي للأدوات التكنولوجية واستخدامها، مما يؤدي إلى تقييم جديد لدوره مع إيقاع التاريخ السريع في القرن العشرين، وتحول العالم نتيجة للتقدم العلمي والتكنولوجي، في رؤية جديدة ليست قائمة إلى الأبد، تهدف إلى إعادة بناء الواقع اعتيادا على معطيات ثقافية محددة كبديل للواقع القائم بالفعل، ومن خصائصها أنها في نفس الوقت الذي تعبر فيه عن تصور حديث للعالم وعلاقاته الإنسانية والتكنولوجية، تحقق نموذجا للأشياء والممارسة الإنسان لها، بحيث تتجاوز الواقع إلى العمل، وتركز جهود الإنسان لتغيير العالم والمجتمع، فموضوع الفن هو خلق النشاط الإنساني، كما عبر عن ذلك أحد النقاد (٣١).

ولا ننسى أن نسجل في موضوع غزو الفضاء، أن حماس الشعراء لهذا الإنجاز أكثر حين يكون الإنجاز روسيا، ويقل هذا الحماس إذا كان الإنجاز أمريكيا، مما يكشف عن الهوى الشخصي في المعتقد الأيديولوجي، مما يذكر بالموقف من المدينة الغربية، فهي عند الأيديولوجي مرفوضة إذا لم تكن اشتراكية، وهي نموذجية إذا كانت كذلك، ولكن الإنجاز العلمي أمام تبني يوتوبيا صناعية يجب أن يتجرد من التعصب، ولا ينسى أن الشمول والطابع الإنساني من عناصر «الواقعية الاشتراكية» كما يسميها جوركي، أو «الفن الاشتراكي» كما يخلو لأرنست فيشر أن يسميه (٣٢).

وربما كان السبب في هذا التمييز، أن الإنسان العربي يخبرته التاريخية العميقة ووعيه الحضاري اليقظ، قد أدرك أن تقدم الإنسان الغربي كان يعني دائما بالنسبة له وقوعه في برائن استعمارهم القديم والجديد، فهو الذي يدفع دأئها ثمن هذا التقدم، أما هذا الإنسان الشرقي مثله - جزئيا على الأقل - فإن تجربته التاريخية معه لا تحمل هذا التوقع الأسود، ومن ثم فإن فرحته به، وفرحة العالم النامي معه أرق وأخلص.

هوامش

- ١- انظر، كينث فرامبتون: العمل والأثر والهندسة المعمارية (معنى المدينة من ٢٢٥-٢٦٠).
- ٢- أحمد عبدالمعطي حجازي، قصيدة «حب في الظلام» (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي ص ١٩١، ١٩٢).
- ٣- انظر، نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، ١/ ٥٥٨-٥٦٠.
- ٤- انظر، ك. ك. رائغين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط الأولى، ص ١٤٥.
- ٥- صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبدالصبور، ١/ ٤٢، ٤٣.
- ٦- نفسه، ١/ ٢٣٥-٢٣٧. وانظر د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، من ٨٣-٨٦.
- ٧- عبدالوهاب البياتي: نخبتي الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ ١١٣).
- ٨- ريجيس جوليفيه: الفلسفة الوجودية من كير كجارد إلى سارتر، عن البياتي في المصدر السابق، ١١٤/٢، ١١٥.
- ٩- عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ ٢٤٦، القصيدة بعنوان «مرثية إلى المدينة التي لم تولد بعد».
- ١٠- عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي.
- ١١- سعدى يوسف: الأفعال الشعرية، ص ٥٧٣، و «دار» اسم فاعل من الدراية والعلم.
- ١٢- نفسه، ص ٥٣٧، ونبيه إلى أن الشاعر رتب ديوانه ترتيباً عكسياً مع زمن الإنتاج.
- ١٣- محمد إبراهيم أبو سنة: الصراخ في الأبار القديمة، قصيدة «المغامر المجنون» ص ١١.
- ١٤- سعدى يوسف: الأفعال الشعرية، ص ٤٨٩.
- ١٥- سعدى يوسف: نفسه، ص ٤٩٠، ٤٩١.
- ١٦- عبدالعزيز المقالح: من قصيدة «من تحولات شاعر يباي في أزمنة النار والمطر، ديوان: عودة وضاح اليمن، ص ٣٤٣-٣٤٥.
- ١٧- ابن عربي: ترجمان الأشواق.
- ١٨- عبدالعزيز المقالح: قصيدة «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء» ديوان: عودة وضاح اليمن، ص ٣٥٦-٣٥٨.
- ١٩- انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص ١٢، ٤٣، ٤٩.
- ٢٠- كلايف بل: المدينة، ترجمة محمود محمود، جامعة الدول العربية، مكتبة الأنجلو، مصر، ص ٧٨، ٧٩.
- ٢١- كينيث فرامبتون: العمل والأثر والهندسة المعمارية (معنى المدينة، ص ٢٥٤) و «أكورا» عنده تعني المدينة المثالية القديمة.
- ٢٢- البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ١/ ٤٦١، ٤٦٢.
- ٢٣- أحمد عبدالمعطي حجازي: ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، من ص ٢٤٩-٢٥١.
- ٢٤- نفسه، ص من ٤٥٣-٤٥٥.

- ٢٥- انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص ٩.
- ٢٦- فالتينا إيفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبد الحميد سليم، ص ٢١-٢٢.
- ٢٧- عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ٢/ من ص ٢٧٨-٢٨٠.
- ٢٨- صلاح أحمد إبراهيم: غفيرة المبيات، بيروت ١٩٦٥، من ص ٦٥-٧٣.
- ٢٩- سعدي يوسف: من قصيدة «إلى رائد الفضاء Tovarisch (الأعمال الشعرية، ص ٣٠٢).
- ٣٠- أحمد عبد المعطي حجازي: كائنات مملكة الليل، ص ٣١، ٣٢.
- ٣١- انظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٠٥-١٠٨.
- ٣٢- انظر، إرنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار الهلال، العدد ١٨٣، يونيو ١٩٦٦، ص ١٦٠، ١٦١.

ثانيا : مدينة الحلم

بحث جوزيف ريكورت عن الشبه الفيزيولوجي للمدينة ، فوجد أنها تشبه الحلم ، ذلك أن طبيعة الحلم تجعل الأشياء ، كل الأشياء ، تنبؤ عن التعريف المحدد الدقيق ، كما تجاوز حدودها ، وتختلط في نفس الوقت ، وتعيد تنظيم ذاتها ، وإن ما فيها من الأمور المطلقة والمتضادة كميا (إيجاز ، الاستقطابات الزائفة) تنضال وتفقّد كل دلالاتها ، ويتوحد النظام بعدم النظام ، والاستمرار بعدم الاستمرار ، والمحتوم بغير المحتوم ، ويصبح هذا التوحد إرضاءنا الأعظم^(١).

ويضيف كريستوفر ألكسندر في بحث عنوانه «المدينة ليست شجرة» ، أن المدينة هي دوما اختلاط ، وليس الأمر على خلاف ذلك ، فعندما نقول «مدينة» ، فإن الفكر يذهب إلى سكانها ، والمدن - كما كان يقول شكسبير عن الناس - مصنوعة من المادة التي تصنع منها الأحلام ، ويتضمن الحلم والمدينة لانهاية علاقات في جميع الاتجاهات ، وكلاهما يشبه الإنسان^(٢).

وكان سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩م) قد فجأ عصره غلبت عليه العقلانية ، حين لفت الأنظار إلى جذور غير عقلانية ، وغير واعية لسلوك الإنسان ، وأدى ذلك بالكثير إلى الجهر بأن تصرفات الإنسان تنقر لا عقلانيا ودون وعي ، وكانت بحوث فرويد عن الطفولة وتجاربها ، وصراع البقاء ، وتفسيره للأحلام ، فتحا لعالم جديد ، أضواء بعض المناطق المظلمة ، «إن تحت مظهر الأحداث اليومية طبقة عميقة ، يتمخض في أغوارها تصرفنا الاجتماعي والفردى ، عن تبدلات ذات أثر بالغ في تاريخ الكون»^(٣).

إن عالم اللاشعور الذي اكتشفه فرويد قد ترك أثره العميق في الشعر ، الذي توجه بدوره إلى هذه الأغوار البعيدة في داخل النفس البشرية : «يا أعماق

الشعور/ سنتقّب فيك غدا/ ومن يدري أي كائنات حية/ ستبرز من هذه
الهاويات/ مع عوالم كاملة؟^(٤). والخيال هو الصلة بين العالم الداخلي والعالم
الخارجي، فالخيال الذي لا ينتهي مداه هو أغنى الميادين، فليس من المدهش
أن يقف الشاعر بشكل خاص في قائمة الباحثين عن أفراح
جديدة، ويمسحون مساحات خيالية شاسعة، وليس من المدهش أن يشق
الشاعر طريقه إلى ذاكرة جديدة، وزمن ضائع، هو في آن واحد معرفة حقيقية
بلا شعوره، وطاقاته ومعرفته بواقع العالم العميق، في بناء لغوي جعل من
القصيدة حيلة لإنتاج اللغة ما لم تتعود نطقه، بأن فجر فيها ما تتمتع به من
إمكانية كامنة لتكون شيئا آخر غير اللغة المشتركة، ولتشكل أداة للسيطرة على
الواقع، أولبناء واقع جديد، يصب صوره المتفجرة عن طريق الإشارات
الباهرة، لا تعتمد - حتى في لحظة الاندفاع - إلا على الصوت الداخلي، في
مغامرة للكشف عن أفق مجهول، رغبة في رؤية أرحب من رؤية الإنسان،
«وهكذا يعيش الشعراء المعاصرون حياتهم الباطنية، بعيدا عن تناول أضواء
الساعة الراهنة، التجارية، وتحتم تأثير الإرث السوريالي المتمدد الذي يظل
نسخ الشعر»^(٥).

ومن هنا كانت «الرؤيا» هي لغة الشعر المعاصر، وهي القاسم المشترك
الأعظم بين شعراء العصر، كل على قدر نصيبه من الموهبة والثقافة، وهذه
الرؤيا لا تستمد لغتها من الأفكار السائدة، ولا من القوالب الجاهزة، ولا من
المحفوظات والمجففات والمعلبات، بل تمتاح من الأصقاع النائية في الحس،
تماما مثل الأحلام، إن لم تكن هي نفسها أحلاما بشكل ما.

والأندلس من الأماكن التي مثلت مدينة اللاوعي في شعرنا العربي المعاصر، فقد
كان لنا في الأندلس بناء حضاري استغرق حوالي ثمانية قرون (٧١١-١٤٩٢م)،
شكلت إبداعا حضاريا على الصعيدين: العربي والإنساني، ولذا استقرت في
اللاشعور العربي فردوسا مفقودا وجنة ضائعة، يستعيدوها شعراؤنا كحلم، فتحضر

بأبعادها الفيزيقية والمجردة، يعني بعناصرها الحسية والذهنية معا «عبر اختراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدودة بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية، وما تشتمل عليه من سطور وكلمات وأصوات وحروف وإيقاعات ظاهرة وخفية، ما لا يجد من عناصر تشكل جسد النص، وهي عناصر غير محدودة، ليس من حيث كثرة أشكال الخيال اللغوي الذي يتحقق من خلالها الفحسب، بل من حيث الكثافة والتركيز والقدرة على الإيحاء والتضمين التي تتنوع وتختلف من شاعر إلى آخر»^(٦).

وقد ظهرت (موتيفة) الأندلس لدى: أدونيس، والبياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وسعدي يوسف، من شعراء هذا البحث، ومن اللافت للنظر أن هؤلاء الشعراء الأربعة كتبوا عن الأندلس من المنفى، وأنهم عانوا تجربة المنفى الفعلية، وسأخذ من قصائدهم ما تعامل مع الأندلس كحلُم بالمكان التاريخي، فلا يهمن أن تظهر أسبانيا المعاصرة في القصائد، فالمكان التاريخي للحضارة العربية في الأندلس هي ما يضلح بتصوير الحلم الحضاري.

عن «صقر قریش» كتب أدونيس قصيدتين، الأولى في ربيع ١٩٦٢م بعنوان «أيام الصقر»، والثانية بعنوان «تحولات الصقر»، واستغرقت من الشاعر عاما كاملا من (أيلول ١٩٦٣م - أيلول ١٩٦٤م)، وقبل الدخول إلى عالم الأندلس، نقدم بالعنصر المشترك بين الصقر من جهة وأدونيس من جهة أخرى، كي نقف على الجامع بينهما، فذلك يضيء النص ولا شك.

أما الصقر فهو: عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان (١١٣ - ١٧٢ هـ = ٧٣١ - ٧٨٧م)، الأمير الأموي، ويسمى عبد الرحمن الداخل، شعاع مقدام، شديد الحذر، لسن وشاعر، ولد في دمشق، وتربى في بيت الخلافة، وقد أفلت من تعقب العباسيين وملاحقتهم وتمكن من دخول الأندلس، وأعلن قيام الدولة الأموية بها، والخليفة العباسي المنصور هو أول من لقبه بصقر قریش.

.....

سأشقى عروقي .

نهرًا يحمل القضاء

سأدور مع الكوكب المغرب أو حمرة الشروق

لابسا قامة الهواء

وأعود إلى نصفني المقيم

في الضفاف الحزينة، في آخر الصحاري^(٨)

وعلينا أن نتذكر في البداية التحولات في الأسماء، فقد صاحب الشاعر وقتناخه خروج منها، فتحول «عبدالرحمن» إلى «الداخل» ومنه إلى «صقر قريش»، وعلى غرار خرج «علي أحمد سعيد» إلى «علي أسبر»، ومنه إلى «أدونيس»، وشاعرنا مغرم بالخروج من أسبائه، وله قصيدة بهذا العنوان، فالتحولات التاريخية المدونة مصداقية للتحولات الفنية لدى أدونيس . .

فإذا جئنا إلى عنصر الزمن وجدنا أن الأحداث التاريخية في حياة الصقر مساوقة لخروج أدونيس كي يقيم وطنه الشعري في بيروت، حيث يحلم بمكان تبنيه الذاكرة، هذا المكان يكتسب بعدا زمنيا مزدوجا يتمثل في قطبي التاريخ المدون والتاريخ الشخصي، والجدل بين هذين التاريخين - مع عناصر أخرى - يشكل شعر المدينة/ الحلم.

وقصيدة «أيام الصقر» تمثل الصقر التاريخي، بينما تمثل «تحولات الصقر» الرمز الفني، والزمن الشعري عند أدونيس يبدأ من العناوين في القصيدتين، وهذا واضح في الأولى، والثانية قسمها الشاعر إلى أربعة أجزاء، هي على الترتيب: فصل السدمع، فصل الصعود إلى أبراج الموت، فصل الصورة القديمة، فصل الأشجار، وهذه الفصول الأربعة التي تتم فيها التحولات بناء لغوي في زمن شعري، مساوق لعدد فصول السنة، أي مواز للزمن الميثاق، ونحسب أن الشاعر وهو يؤرخ «تحولات الصقر» بعام كامل، من أيلول إلى

أيلول، لا يعني الزمن الميقاتي - الذي قد يكون وقد لا يكون - بقدر ما يعني الزمن الشعري، الذي يفسح المجال لدينامية الإنسان، فأدونيس يتخطى الزمن الفيزيائي، الذي تنمو فيه الأشياء وتموت، فإن هذا الزمن خارج على طاعة الشاعر، ويحل الشاعر نفسه محل الزمن، فيصبح زمنه هو المعرفة، وهو الوحي والنبي، وكل شيء ينبع منه، وعبر هذا الزمن الخاص يسيطر الشاعر على ثلاثية: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، في صيرورة دائبة، واتحاد كامل، وانتظار ما لا يبيح.

يبدأ الصقر التاريخي بمعاناة الزمن كبعد مزدوج من المكان - حيث يصعب الفصل عادة بين الزمان والمكان - فهو يراقب من مخبئه ما يحل بأهله من العذاب والتنكيل، ويكون وقع الزمن ألياً:

وكان النهار

حجر يثقب الحياة

وكان النهار

عربات من الدمع^(٩)

فتتوزع نفس الصقر، ويتذكر قريشا وهي تبهر صوب الهند تحمل نار المجد، مثل لؤلؤة تشع مخوفة بالمعطور والأبخرة الشرقية، ولم يبق منها غير الدم النافر مثل الريح، وكما ضاق الزمن فقد ضاق الطريق الذي «يدحرج أهواله ويضيق»، وعبر مضايق الزمان والمكان يصير البطل أن يشق له طريقاً:

في الشقوق ثغيات

كنت أجس الدقائق

أنحس ثدي القفار

سرت أمضي من السهم، أمضي

عقرت الحصى والغبار

كانت الأرض أضيق من ظل رمحي - مت

سمعت العقارب كيف تصيء،، (٩)

ويكشف أدونيس عن سر معاناة الصقر للزمن، فالمقر ليس شاعرا، أي أنه عاطل من موهبة القدرة والسيطرة على الزمن وعلى المكان وعلى الأشياء:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول

لو أنني أعرف أن أكلم الأشياء

سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات

قبر أخي في شاطئ الفرات

(مات بلا غسل، ولا قبر، ولا صلاة)

وقلت للأشياء والفصول

تواصل كهد الأجرء

.....

لو أنني أعرف كالشاعر أن أشارك النبات

أعراسه، قنمت هذا الشجر العاري بالأطفال

لو أنني أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابة

سويت كل حجر سحابة

تمطر فوق الشام والفرات

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الأجل (٩)

وعلى الرغم من أنه حرم موهبة الشعر الخلاقة، هذه الموهبة التي بمقتضاها يتدخل في مجريات الأمور، استطاع أن:

«يرفع كالعاشق في تفجر مرید

وله الصبوة والإشراق

أندلس الأحاق (٩)

وإلى هنا تنتهي «أيام الصقر» وينتهي معها الصقر التاريخي، ويبدأ الصقر

الرمزي مع «تحولات الصقر» بجملة محورية، يكررها على مسامعه، كي تستقر في أعماقه، هذه الجملة هي: «هدأت صيحة الرجوع»، وهي صيحة الماضي الذي يشده إلى وطنه، فيتمزق بين الماضي والمستقبل، ولكي يتقوى على الخروج من الماضي يتذكر مآسيه، أما بقايا وطنه العزيزة فسيحملها معه:

هدأت صيحة الرجوع:

ليس في عيني شيء من حياتي
غير أشباح حزينة
غير أن الشجر الباكي على أرض المدينة
عاشق يسكن قلبي، ويغني أغنيتي

.....
هدأت صيحة الرجوع:

أمضي ويمضي معي الفرات
تتبعني الأشجار كالرايات
تتبعني عينان من مجامر السنين
ويسمعنا الشاعر بعض أبيات لعبد الرحمن الداخل:
«إن جسمي ومالكه بأرض

وفؤادي ومالكه بأرض»
«ولسوا أنها عقلت إذن لبكت
ماء الفرات ومنبت النخل»

وهو حين الصقر الشديد الذي يتوزعه بين الماضي والحاضر، ثم يستغرق في حيرة تقتل الزمن فتصلبه وتحاصره:

حائر أصلب النهار، ويغويني رعب في صلبه وهياج
حائر تأخذ الشواطئ ميراثي، وتحمي صباحي الأمواج
ثم يعود أدونيس إلى استعارة أرجوزة من شعر الداخل، يستعين بها على التقدم

خطوة في صراعه مع الزمن ، فالأرجوزة توحى بجو المعركة ، وكثيرا ما ارتجى العرب
أمام الحرب لينغمسوا في غارها غير هيايين ، وبهذا يتضاءل صوت الماضي :

هدأت صبيحة الرجوع :

طاغ ، أدرج تاريخي وأذبحه

على يدي ، وأحييه ،

ولي زمن أقوده ، وصباحات أعذبها

أعطي لها الليل ، أعطيتها السراب ، ولي

ظل ملأت به أرضي

يطول ، يرى ، يخضر ، يرق ماضيه ، ويمحرق

مثلي ، / ونحيا معا نمشي معا ، وعلى

شفاهنا لغة خضراء واحدة

لكن أمام الضحى والموت نفرق

ولا يستطيع الصقر أن يتخلص من الماضي الدمشقي ، فينغل عليه جرحه ،

فدمشق حبيبة الصقر وأدونيس ، ولذا يغيب الشاعر في كابوس «الزمن الماضي

بلا عيون» ، حتى ينتهي إلى :

يا حب ، لا . . عفوك يا دمشق

لولاك لم أهبط إلى الأغوار

لم أهدم الأسوار

لم أعرف النار التي تنادي

تضج في تاريخنا ، تضيء

سفينة الكون الذي يجيء ،

عفوك يا دمشق

أيتها الحافظة القديسة الخطايا (١٠)

وهي لغة تجمع بين الرثاء والتحطيم، ولكن الصقر حين يصعد إلى أبراج الموت - الجزء الثاني من القصيدة - يمحي الصقر، ليرز أدونيس، ويتكرر معه ما حدث مع الصقر قبله، هل يبقى على انتباهه لدمشق الماضي، أو يتجاوز ويتخطى ويتحول؟ وفي حنينه إلى الماضي ينعطف إلى بغداد كما انعطف إليها الصقر قبله، حتى يلتقي بالزمن، وهو زمان متوحد، حيث نرى ثلاثية: الماضي / الحاضر / المستقبل، لأن أدونيس استدعى الماضي في الصقر التاريخي ليضيء الحاضر في دمشق المعاصرة، عبوراً إلى المستقبل الشعري، الذي يبينه بديلاً للواقع المزري، ويتسم هذا الزمان بخصائص وسمات المكان، وهو زمان حضاري بغدادي، يتمثله الشاعر في الطبيعة كما تمثله الصقر في «ماء الفرات ومنبت النخل» وهو ضرب من استبطان القناع فنياً:

الزمن أخضر، نيا وطال

أورق في الجدران والحصون

الزمن الأنهار والتلال

الزمن العيون:

قامات أحجار ريعية

في غابة الروح الفراتية^(١١)

ولإذا كان الزمن في مطلع القصيدة مزيجاً من التاريخ المدون والتاريخ الفني، فإن الزمن نفسه يعبر بالحاضر المزدوج كذلك ممثلاً في جحيم الواقع والخارج في مقابل أندلس الأعماق، وهو نفس الزمن المسافر ليكون مجالاً لتحقيق النبوءة والحلم في المستقبل. والفصل الأخير في القصيدة «فصل الأشجار» يمثل المرحلة النهائية للتحويلات والهجرة، بحيث يعانق الزمن الحاضر الطرفين النائيين: الماضي والمستقبل، ولديهما القدرة على التشكل، ولأن الشاعر منفي في حاضره ولن يشهد زمن النبوءة والحلم المستقبلي فإنه يودع أسراراً للأشجار، في ضرب من الاستشهاد الفني في عالم الشعر:

وكان ، والسواد في طريقه يضيء

يغير الأشياء

يعشق من مات ومن يجيء

ويهجر الأشياء (١٢)

ولا عجب أن يجعل أدونيس لـ «فصل الأشجار» عنواناً آخر ويضعه بين قوسين ، هو «مرثيات الصقر وشواهد قبره» ، لقد تفرقت دماء الصقر على الأشجار ، والأشجار أصبحت شواهد لإرشاد الزائرين في المستقبل على شهيد المستقبل الشعري ، وإذا كانت الأشجار شواهد الشاعر فهذا إعلان من الشاعر عن إيمانه العميق بهذا الوطن الذي سيجيء ، فقد نصب خيمة جرحه رواقاً ينتمي إليها المتعبون السائرون ، وتكون لهم جسراً يعبرونه إلى المستقبل ، منقطعين عن سلبيات الواقع ، متصلين بالقوى التي تتخلق في الداخل ، ويسمعون حينئذ نداء الشاعر النبي :

انهض ، أنا ديك ، عرفت الصوت؟

أنا أخوك الخضر

أسرج مهر الموت

أخلع باب الدهر (١٣)

والخضر في التراث يقرب من الشكل الأسطوري ، إذ هو فوق النبوة ، وأقل من الألوهية وكأنه مرحلة وحده ، مما يذكر بالآلهة في الأساطير القديمة ، وقصة الخضر في التفاسير تشهد بأنه يتمتع بعلم الغيب اللدني «وعلمناه من لدنا علماً» (الآية ٦٥ من سورة الكهف) ، ويتحدث عنه الصوفيون بالحضور الدائم ، لأنه شرب من ماء الحياة ، ولذا فهو موجود في كل الأزمنة ، وقد تعامل معه أدونيس بهذا المفهوم الصوفي ، وخلع عليه القدرة على تحجيم الموت في انطلاقه العشوائي وهدم حواجز الدهر ، ولأن هذه القيامة لا تزال في رحم الغيب فلأنها تأتي بصيغة المبني للمجهول ،

فتقول الشجرة الأخيرة للعابرين : إن صقرا جديدا على وشك الولادة يتصر
على الزمن في موت الصقر القديم :

وقيل : بعد القبر، شق القبر، ألقى موته وطار

يبحث عن أمومة ، في وطن الإنسان

وقيل : كانت زوجة فقيرة

هنا وراء التلة الصغيرة

حبل ، وبين الليل والنهار

في الصمت ، في التمزق المضيء

تتظر الطفل الذي يجيء^(١٤)

وعلى الرغم من أن هذا الزمن لا يزال مجهولا ، بعيد الحدوث ، فإنه ليست
هناك فروق حقيقية بين ما حدث وما لم يحدث في هذا العالم الخلمي ، إذ
تتداخل الحدود بين الماضي والمستقبل ، وبين الزمان والمكان ، وتصبح أندلس
الأعماق هي المكان الشعري الذي تتوحد فيه الذات مع عناصر الطبيعة
وكائنات الكون ، وتتولد منها علاقات ألفة البيت ، وحنو الزوجة ، وأمان رحم
الأمومة ، مكان الانتهاء الحميم ، قتلتم في هذه الذات شظايا الزمن الأسطوري
والتاريخي والشخصي في زمن الشعر ، الذي ينبت بولادة طفل الزمان الذي
يجيء ، والذي يتخلق لغويا في قصيدة شعرا^(١٥) .

وهذه القصيدة الواقعية تصور حقيقة التحولات من خلال الفهم الذي
وضحناه لدى أدونيس ، على شكل صراع بين طرفي الزمان النائيين : الماضي
والمستقبل وميزتها الكبرى أنها تنصف الماضي ولا تنهزأ من علاقاته ، ولا تحاول
الاستخفاف به ، أو التهوين من قيمته ، وإذا كان الانعتاق من الماضي ضروريا
فإنها تصور صعوبة ذلك الانعتاق ، وهي شيء يجب ألا نعبده موقفا
رومنطيقيا ، فإنه نابع من شخصية الصقر نفسه الذي كان يقول رغم ما حققه
من طموح ومجد ، مخاطبا النخلة :

يا نخل أنت غريبة مثلي^(١٦)

وهذا فارق ما بين التعامل مع الماضي عند أدونيس في موتيفة الأندلس وبين الحنين إلى الماضي كما أشرنا إليه في «صدمة المدينة».

فإذا انتقلنا إلى عنصر المكان في «تحولات الصقر» وجدناه يتحول من دمشق إلى قرطبة وبيروت - تاريخياً -، ثم إلى داخل الشاعر وأعماقه، هرباً من جحيم الخارج، هذا الخارج الذي أصلى الشاعر - بشواظه، وتأسس من هذا المكان في أعماق الذات مملكة شعرية، هي المعادل الشعري لما يعانيه الشاعر في واقعه المر الأليم، وهذا المكان الداخلي تخترقه حركة الخيال رأسياً، بالصعود إلى برج التحول، ثم بالهبوط إلى الأعماق، وهذه الحركة الرأسية تستقطب - في حركة أفقية مصاحبة - عناصر كونية من : ريح، وشمس، وموج، وكواكب، كما تستقطب في الوقت نفسه عناصر مكانية، من : الجبال، الجزر، الغابات، مع مناطق محدودة على الخريطة العربية : الفرات، النيل، دمشق، بغداد، الشام، الجزيرة، وقبائل مثل قریش .

ولدى أدونيس تظهر لغة التضاد في ثنائية : العالي / المنخفض، وهذه الثنائية لدى أدونيس لا تؤخذ من مفهومها المعجمي، ولكنها تتحرك تحت سماء التحولات في مفهوم أدونيس، وإذا تتبعنا نسق (العالي) في القصيدة نجده يتحول في السياق من دلالة إلى أخرى مناقضة لها، فهو في قوله :

يرفع كالعاشق في تفجر مريد

في وله الصبوة والإشراق

أندلس الأعماق

يرفعها للكون هذا الهيكل الجديد^(١٧)

ياخذ (العالي) هنا معنى الأعماق، بمعنى الحنين والإشراق والقداسة، بينما يظهر نسق العالي من سياق آخر بدلالة أخرى :

يبنى على الذروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطالع من دمشق^(١٨)

فليس هناك تكرار لكلمة «الأعماق» بقدر ما يعني التكرار أن الأعماق
معادلة للأندلس، كما أن الذروة ليست المكان العالي، بل هي
معادلة كذلك «لنهاية الأعماق» أو الطبقة العليا من التكوين التحتي لذات
الشاعر متعددة الطبقات، ثم يتحول العالي لصورة مغايرة:

صاعد لبروج التحول حيث الفجعة

حيث يساقط الرماد

حيث يستيقظ النشيج وينطفئ السندباد^(١٩)

فالصعود الذي كان عاليا في السياق السابق، يكتسب هنا معنى الفجعة
ورماد الاحتراق والنشيج والانطفاء، وهي دلالة سلبية كدلالة الصواري المرتبطة
بالرحيل والانقطاع عن المكان فتثير الحزن:

«غير أن الصواري / نغم خارج القرار»

«غير أن الصواري وطن للدموع»^(٢٠)

ومن «العالي» و «المنخفض» تتولد ثنائية أخرى هي ثنائية: السليبي/
الإيجابي، فالمكان الذي كان سلبى الدلالة فيما سبق، يؤدي إلى الإيجابي في
صورة استدعاء الإسراء والمعراج، فالإسراء التاريخي حركة أفقية تبدأ من مكة
إلى القدس على صهوة البراق، والمعراج التاريخي حركة صاعدة، وقد حول
الشاعر الحركتين إلى هجرة داخلية وصعود داخلي، إلى حركة تتصل بالأعماق.
وهذه الحركة تقضي إلى الإيجابي، وهو الإخصاب وميلاد المدينة مكتسبة في
القوت نفسه بعدا دينيا:

وفي الليل صهوة المعراج

حيث تصاعد الخطى، ويصير الحلم لونا في سلم الأبراج

ويطول البحر القصير، وتهوي الروح في جاذبية الأمواج

علامة : «أعلو مع الهواء»

علامة : «لي فرس . . وما هو الإسراء»

علامة : من أول الزمان :

«من ساحر يأتي بلا دخان

من حجر يصير ياسمينه

يجبل صمت الأرض بالأغاني

وتولد المدينة» (٢١)

حيث قارب الشاعر بين حركة العالي في المعراج - الذي بدأ به قبل الإسراء في حركة عكسية وحركة المنخفض في الإسراء ، فتلاقت حركة الصعود والمهبوط في توحيد يحمل دلالة مغايرة ، هي تخلق الحلم الشعري ، وتحقق النبوءة في الزمن الآخر بميلاد المدينة .

وتعود ثنائية : العالي / المنخفض ، في دورة من دورات التحولات ، بحيث يتوحدان - دون تأويل هذه المرة - في شكل معادل للقداسة وتداعياتها :

ينزل عيسى حانيا عليه

أخضر كالجمان

ينزل في المنارة البيضاء

في الجانب الأيمن من دمشق

ويقتل الشيطان

في الجانب الأيمن من دمشق (٢٢)

وقد يفتح الشاعر في لغة التضاد ميدانا جديدا ، وذلك في الكشف اللغوي ، فتتحرك الصورة بين الصيغة التقريرية ، والصورة الرؤيا :

«يا حب ، لا . عفوك يا دمشق

لولاك لم أهبط إلى الأغوار

لم أهدم الأسوار» (٢٣)

«لم أعرف النار التي تنادي ، تضج في تاريخنا ، تضيء
سفينة الكون الذي يجي» (٢٣)

«أهبط في أغواري الزرقاء ، في أرومة القرابة

أبحث عن بديل -

أبحث عن بوابة الغربية» (٢٤)

وفي هذا العالم الداخلي تتوازي حركة اللغة مع الانقطاع عن المكان ،
فتكتسي غلاظا جديدة غير تلك التي ألفتها في المعاجم وعلى أيدي
الشعراء الخاوين ، فتصبح اللغة معادلا شعريا مشحونة بطاقات الفعل ،
ولها قوة تشوير اللغة ، فتشارك كعنصر مهم في بناء الوعي في الواقع
الخارجي ، بعد أن كانت في السابق مبارزة لغوية ، واللغة الشعرية بهذا
المفهوم الجديد تخرج على أعرافها لتشارك في حركة لغة التضاد عبر ثنائية :
الهدم/ البناء ، وهي الرؤيا التي تشكل جوهر المنظور الذي ينظر منه
أدونيس إلى عوالم الشعر ، متمثلا رسالة الشعراء من رسالة الأنبياء ،
فالهدم ليس للتخريب ، وإنما هو من أجل البناء ، وهذا أيضا يكتسي ثوبا
قدسيا ، ويصير كالفعل الثوري ، ويتحد فيه السباوي بالأرضي ، ويتخلق
حلم الشاعر في الفردوس الأرضي المفقود :

قلت لك : استيقظ ، رأيت الماء

طفلا يسوق الريح والحجار

وقلت : تحت الماء والثمار

تحت قشاة القمح

وسوسة تحلم أن تكون

أنشودة للجرح

في ملكوت الجوع والبكاء» (٢٥)

حتى إذا ما وصل الصقر/ أدونيس، إلى الأندلس/ وطن الشعر، وجد أرضه الجديدة وفردوسه الشعري الذي يبحث عنه :

ذات يوم، تصير القصائد بوابة المدينة

نحو أرض الغرابة

وتصير الغرابة

وطن الأنبياء

ذات يوم، تسير النجوم على الأرض مثل النساء (٢٦)

وفي الحلم الذي يتحقق يتوحد المكان الذي كان في شكله متناقضا، وتختفي المسافات، «في الصحو أو في النوم/ لا فرق إن دنوت أو نأيت/ مملكتي في الضوء / والأرض باب البيت» (ص/ ١ / ٥١٠)، وعلى غرار التوحد الذي حدث في المكان، يحدث توحد في الزمان، فتولد عندنا ثلاثية : الماضي / الحاضر / المستقبل، والزمان في الشعر مرتبط بالمكان، ومن الصعب الفصل بينهما .

ومع أن صورة أدونيس شعرية تعتمد الرؤيا فإن نهاية القصيدة فيها رائحة خطائية، وكانت هذه الرائحة مسيطرة على شعراء المرحلة، ولكنها مع أدونيس لا تقلل من حركة الخيال التي جمعت بين النسق الدائري والنسق الخطي في المكان، فتبدأ من نقطة لتصل إلى أخرى، ووحدت بين السباوي والأرض، وبين الزمان والمكان، وبين الداخل والخارج، وألغت المسافة بين أطراف الزمان في ثلاثيته الميقائية، موظفة التراث، مستعيرة بعض لبناتها من شعر عبدالرحمن الداخل .

وأخيرا . . فإن الشاعر - وقد اتخذ من «الداخل» قناعا تاريخيا - قد تبادل الظهور والاختفاء مع الشخصية التاريخية، ولم يصغ قناعه صياغة متجاوزة، فقد ذكرتنا الشخصية القناع - رغم تحولاتها - بقريش، وقبر الأخ، والدم النافر، والرحيل إلى الأندلس، والغربة في الأرض الجديدة، وأكثر من هذا سمعنا

أيّاتا من عبدالرحمن الداخل نفسه، فاستطعنا «أن نراقب تفاعلا بين صوتين، وتوترا بين الداخل إلى أندلس التاريخ والداخل إلى أندلس الأعماق» (٢٧).

وإذا كانت المدينة كحلم عند أدونيس حلما على المستوى الفردي، فهي عند حجازي حلم على المستوى القومي، تتوحد فيه الذات بالجماعة. وإذا كانت المدينة / الحلم عند أدونيس مدينة تقام وتنشأ، فهي عند حجازي مدينة تسقط وتنهار، وإذا كانت لدى الشاعر السوري / اللباني تبرز رؤيا فنية حضارية بالدرجة الأولى، فهي بالدرجة الأولى تبرز الواقع السياسي لدى حجازي، وإذا كانت مسيرة أدونيس تبدأ من الواقع الأليم مع حركة التاريخ المدون والفني متجهة بالحلم الشعري، فمدينة حجازي معكوسة، تبدأ بالحلم وتفيق على الفاجعة، ومفتاح التمايز كله بين المدينتين في لحظة الرصد عند الشاعرين لاختلاف الموضوع في التجريبتين، فأدونيس يقيم عالما فنيا حضاريا بديلا لواقع منهزم، وحجازي يرصد في لحظة اكتشاف صاعق انهيار المدينة / الحلم من خلال النكسة في عام ٦٧، فانهيار الأندلس عنده معادل شعري لانهيار الواقع السياسي للأمة، ومن هنا يبرز تمايز آخر بين المدينتين، فمدينة الحلم لدى أدونيس بناء عملاق، ولكن حلم حجازي حلم هش.

المدينة / الحلم عند حجازي في قصيدته «مرثية العمر الجميل» وهي القصيدة التي جعل من عناونها عنوانا لديوانه الرابع (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، من ٥٤٦-٥٥٨)، * وهي ذات مرحلتين رئيسيتين: مرحلة ما قبل الهزيمة، وهي مرحلة الحلم، ومرحلة ما بعد الهزيمة، مرحلة الانهيار، وبين المرحلتين تقف لحظة أو حالة اكتشاف، ومن خلال هذه الحالة تتجه حركة الخيال إلى الداخل فتتزعج الأصباغ التي تحدد بها ألوان الخارج من جديد على ضوء المفجعة.

* والقصيدة في ديوان «مرثية العمر الجميل»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، من ص ٩٠-١٠٣.

الترتيب المكاني لأجزاء القصيدة من الناحية الفنية يغري بأن تحتل المرحلة الأولى صدر القصيدة، ثم تأتي لحظة الكشف في منطقة الوسط فاصلا بين عالمين، وتحتل مرحلة الهزيمة نهاية القصيدة، والشاعر التزم بالوضع المكاني للمرحلتين الأولى والأخيرة، ولم يجعل حالة الكشف في الوسط، بل عومها على القصيدة كلها، ولم يسقط في الإغراء الذي أشرنا إليه لأنه تصور فني بسيط وساذج، فلحظة الكشف هي نقطة الانطلاق في تجربته؛ فمن الطبيعي أن تصحب العمل من أوله إلى آخره، وهذا ما حدث بالفعل، فبدأ قصيدته بجملة تقف القارئ بين عالمين، هي قوله: «هذه آخر الأرض»، وهي جملة تعني نهاية عالم وبداية عالم آخر.

منذ المقطع الأول يتوحد الشاعر بالبطل والحلم، ويتوحد الجميع بالمدن المفتوحة في سهيل الخيل المنتصرة، مدنا غير مسماة ولكنها تكشف الكون من خلال التناهي في الصغر «البراعم»، حتى يصل الموكب إلى قرطبة:

إنني قد تبعتك من أول الحلم،

من أول اليأس حتى نهايته،

ووفيت الذمما

ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل

لم أكن أشتبه أن أرى لون عينيك،

أو أن أميط اللثاما

كنت أمشي وراء دمي،

فأرى مدنا تتلاألا مثل البراعم،

حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل

والحصون تساقط حولي،

وأصرخ في الناس! يوم بيوم،

وقرطبة الملتقى والعناق

السير الذي تمثله الأفعال : تبتعتك ، رحلت ، أمشي ، يتحرك في مكان ممتد وأفقي ، هذا في الوقائع الخارجية ، وهو في الشعر يتحرك إلى الداخل : الحلم ، اليأس ، مستحيل ، وراء دمي ، وهذه الحركة التي يتحركها الخيال من الخارج إلى الداخل ، توحد بين هذين العالمين ، ويتخلق من هذا التوحد مدائن الحلم ، مادامت الرحلة تنتهي إلى قرطبة الملتقى والعناق .

والمدينة/ الحلم في المقطع الثاني تبدو الأندلس فردوساً أرضياً ، غاصاً بمجموعة من الشائيات ، يتوحد فيه الداخل مع الخارج ، والسموي مع الأرضي ، والمغلق مع المنفتح ، كما تتوحد المتناقضات في الحلم :

كان بيني بقرطبة ،

والسواء بساط ،

وقلبي إبريق خمر ،

وبين يدي النجوم

فالبيت محل الألفة وموطن الذكريات منخفض ، والسواء علوي منفتح ، والنجوم علوي بهيج ، وإبريق الخمر منغلق ولكن فيه هناءة القلب ، والانغلاق فيه حماية ، فالأمان والفرح والحماية والهناءة كلها تتوافر في هذا الفردوس ، ولا يقتصر هذا الحلم على الشاعر وحده ، بل هو مفهوم جماعي ، حيث تتوحد ذات الشاعر مع الجماعة :

... كنت أغني ، وكان القدامي

يملأون السماء رضا وابتساما

ويظهر البطل في المدينة/ الحلم ، في المكان العالي ، وهي نظرة الشاعر والجماعة إلى البطل قبل السقوط ، حين كان الموكب يعبر صحراء السماوات على صهوة «مدينتنا» وكان الطريق يومئذ من القدس للقادسية ، وهو طريق جد طويل ، ومع ذلك فالبطل يخلق في العالي :

قلت لي :

كيف نمضي بغير دليل

قلت :

هاك المدينة تحتك ،

فانظر وجوه سلاطينها الغابرين ،

معلقة فوق أبوابها ، واتق الله فينا

كنت أحلم حيثذ . . .

ومادامت «قرطبة الملتقى والعناق» فالألفة والهناء تشمل الجميع ، حتى إن الشكايا والمظالم تتحول في هذا السياق الحلمي الجميل إلى قصائد مدح ، لأن طلعة البطل ذات حضور وجاذبية ، ويتمتع بمقدرة فائقة على الاستحواذ ، والشاعر يلتقط هذه السمة المميزة في البطل ، وهي سمة وقع في أسرها حتى الذين كانوا يناوئون البطل من وراء ظهره :

كنت في قلعة من قلاع المدينة ملقى سجيناً

كنت أكتب مظلمة ،

وأراقب موكبك الذهبي ،

فتأخذني نشوة ، وأمزق مظلمتي ،

ثم أكتب فيك قصيدة !

آه يا سيدي !

كم عطشنا إلى زمن يأخذ القلب ،

قلنا لك : أصنع كما تشتهي ،

وأعد للمدينة لؤلؤة العدل ،

لؤلؤة المستحيل الفريدة

«السجن» مغلق ذو طبيعة مظلمة وقاتلة ، فهو ضد الحرية والحياة ، ولكنه هنا في المدينة / الحلم ، لا يشكل انقطاعاً عن الحياة ، بل فيه استمرارية المكان

الهنئي، بحيث لا يفصل الإنسان عن الغناء، فالصورة ليست مجرد قبول بين متناقضين منفصلين في الخارج، ومحاولة التوفيق بينهما — كما هي الحال بين السماوي والأرضي — بل أكثر من ذلك، يتحول الشيء نفسه من النقيض إلى النقيض، من شكوى ومظلمة إلى قصيدة مدح، وهي منزلة أعمق من المصالحة بين نقيضين، تنتهي بالاستسلام المطلق للبطل مادامت الآمال معقودة عليه في استعادة الزمن المستلب، وإعادة لؤلؤة العدل الفريدة والمستحيلة للمدينة/ الحلم.

وفي مرحلة السقوط ينهار الحلم، وتسقط رموزه، ويانهيها تفرغ الأشياء من دلالاتها التي تعرفنا عليها، فالمدينة تسقط، والنجم — رمز البطل — يهوي محترقا دون أن يضيء، وعند سقوط البطل وقف الشاعر المغني وحده بجانب البطل الصريح، فحمل جثمانه خوفا من أن تدوسه الخيول، متسللا به عبر المدينة إلى البحر، ليحلم هناك أمام المتناهي في الكبر:

تلك غرناطة سقطت!

ورأيتك تسقط دون جراح

كما يسقط النجم دون احتراق!

فحملتك بين يدي وهرولت،

أكرم أيامنا أن تدوس عليها الخيول

وتسللت عبر المدينة حتى وصلت إلى البحر،

كهلا يسير بجثة صاحبه،

في ختام السباق

حتى السماء — وهي العلو الذي كان متحدا بالسفل في زمن الحلم — تفرغ من معانيها، والمدينة — التي كانت بيت الألفة وملتقى العناق — تصبح وقد غرق أهلها، والوجود — الذي حول السجن في زمن الحلم إلى فرحة تواصل استمرارية طيبة بالمكان الأليف — أصبحت شرفاته مكانا لرؤية المدينة/ الحلم

في سقوطها ، ويتحول الشاعر - الذي كان في سياق الحلم مشاركا في
الفعل ، خلافا وإيجابيا ، إما قاتلا أو مقتولا - يتحول في زمن السقوط إلى دور
سليمي تماما ، حيث يقف موقف المتفرج والمدينة تنهار ، كل شيء في الحياة
يتحول من الفرح والهناء إلى ضده :

والسماء خلاء ،

وأهل المدينة غرقى يموتون تحت المجاعة
ويصيحون فوق المآذن :

إن الخوانيت مغلقة ،

وصلاة الجماعة

باطلة ، والفرنجة قادمة ،

فالنجاء النجاء !

ووقفت على شرفات المدينة أشهدها ،

وهي تشحب بين يدي كطفل ،

ويختلط الرهج المتصاعد حول مساجدها

بالبكاء

وأنا العاشق المستحث قوافي من يوم أن ولدت ،

واستدار على جيدها وسوسات القلادة

تمت فيها وضاع دليلي

يا ترى هل هو الموت ؟

هل هو ميلادها الحق ؟

من يستطيع الشهادة ؟

أنا لا

لم أكن شاهدا أبدا

إنني قاتل أو قتيل !

مت عشرين موتا،
وأهلك عشرين عمرا،
وأخيت روح الفصول
تتوارى عصوركم وأظل أغني لمن سوف يأتي،
فيتحد الكل فيه، وترجع قرطبة وتجوز
الشفاعة

صاح بي صائح: أنت!
ولكنني كنت في دم قرطبة أتمزق،
عبر المخاض الأليم

وفي هذا الجزء الأخير يعاني الشاعر عنصر الزمن، بعد أن عانى عنصر المكان في سقوط المدينة، لأنه كما سبق يصعب الفصل بين الزمان والمكان، فهو يموت عشرين ميتة، ويستهلك عشرين عمرا، ويؤاخي بين الفصول، لأنه شاعر يتمتع بالمقدرة على المؤاخاة بين الفصول، وتتوارى عصور الآخرين العاطلين من موهبة الشعر، بينما الشاعر يستنبت المستحيل عمن سيأتي، إيمانا بالمستقبل، وهذا الآتي سيتحد فيه الكل كما توحد الكل في البطل السابق، وبذلك تعود قرطبة / الحلم، وتجوز الشفاعة، ويعتدل ميزان الكون الذي اختل.

وإذا كانت أول جملة في القصيدة، وهي «هذه آخر الأرض» قد حددت لحظة الكشف الصاعق بين عالمين: ما قبل النكسة، وما بعدها، فإن الربط بين العالمين في زمن السقوط يجيء في سطر شعري يتكرر:

كنت أضرب أوتار قيثارتني
باحثا عن قرارة صوت قديم

والصوت القديم الذي يبحث عنه الشاعر هو صوته في مرحلة الحلم، حين كان الشاعر متوحدا بالجماعة، يغني باسمها «أما كلمة قرارة، ففضلا عن ارتباطها بلحن القرار الذي يؤدي بدرجة صوت منخفضة في السلم

الموسيقي، فإنها ترتبط كذلك بدلالة (المنخفض) في السياق الأول، وتعني المكان المنخفض الذي يندفع إليه الماء، ويستقر فيه، فيكون بيت الماء ومكان الخصب، وتعني في الوقت نفسه الروضة المنخفضة، مما يثير تداعيات ترتبط بالأندلس، أو الفردوس الأرضي، حيث كان بيت الشاعر في زمن الحلم، أنا بقرطبة، وأنا آخر بغرناطة» (٢٨).

وكما سبق كان الشاعر في مرحلة الحلم القومي مرتبطا بالبطل الذي يمثل حلم الجماعة، وهذا الارتباط وثيق إلى حد التوحد، وكان هذا الارتباط يقينا ثابتا وإيمانا لا حدود له بمفهوم البطولة الفردية، وفي مرحلة الانهيار والتصعد حدث تمزق بين الداخل والخارج، فلم يعد الإيمان مطلقا بالبطولة الفردية، وتزعزع اليقين الثابت، عبر مجموعة من التساؤلات، بعد أن باع المغني قيثارته وهرب من جديد إلى مدنه التاريخية في مكة ومحمد، فترة التخلق التاريخي:

بعت قيثارتي، ثم جزت المضيق

قاصدا مكة، والطريق

رائع، كنت وحدي وكانت بلادي دليلي

وكان محمد فوق المآذن يمسك طرف الهلال

وينير سبيلي

ويوقف خيل الفرنجة،

يمسخها شجرا أخضرا في التلال!

إنني أحلم الآن.

بيتي كان بغرناطة

بعت قيثارتي، واشتريت طعاما

ورحلت إلى بلد لست أدري اسمها،

جعت فيها

وانضمت لطائفة الفقراء بها،

وانخذت إماما

ومع أن الشاعر يلوذ بالمعجزة التي نزلت على النبي محمد بمكة غير أن
تساؤلاته تحدث مداخلة بين البطل والمعجزة:

هل هو الوحي؟ أم أنه الرأي يا سيدي والمكيدة؟

هل أمرنا بأن نرفع السيف؟

أم نعطي الخد؟

هل نغضب الملك؟ أم نتفرق في الصحراء؟

والتساؤل الأول يكاد يكون بنصه مستعاداً من التراث الديني، في أول
معركة حربية خاضها المسلمون في غزوة بدر الكبرى، حين تساءل أحد
الصحابة عن سر اختيار النبي صلى الله عليه وسلم للمكان الذي نزل فيه
جيش المسلمين، عما إذا كان منزلاً صادراً عن الوحي أو أنه الرأي والمكيدة؟
وأجاب الرسول يومها بأنه الرأي، فأشار الصحابي بمكان آخر، ونزل النبي
القائد على مشورة الصحابي، وكان النصر، والإشارة التاريخية موفقة في زلزلة
اليقين الثابت عن مفهوم البطولة الفردية، عززها الشاعر بتساؤلين آخرين
يعمقان المعنى، وإن كان الحس اللغوي غير دقيق، فالاستفهام بـ «هل»
يقتضي أن يكون معها «أو» ويكون الحرف «أم» مع الاستفهام بالهمزة، في حالة
التسوية أو التخيير، إلا إذا قصد الشاعر الإضراب والسياق يسمح له بذلك
في تجربته المعاصرة، ما لم يسمح للعبارة التراثية.

وكما حدث تصدع بين الداخل والخارج، وبين الشاعر والبطولة، حدث
تغير في سمات المكان، فالمدينة تتلاشى كما يتلاشى الحلم، وليس في العنصر
السمائي «الضباب» هوائه التي كان عليها في زمن الحلم، ولكنه عمل على
تكثيف حس الغياب، بحيث يختفي فيه العالي «المأذن»، كما أن عنصر
الخصب «المياه» بات قوة تدمير:

تلك غرناطة تختفي،

ويلف الضباب مأذنها،

وتغطي المياه سفائننا،

وماذا عن صوت الشاعر، الذي كان متوحدا بالجماعة والبطل، والذي ألح الشاعر على البحث عنه طوال مرحلة السقوط والانحيار؟ هل وجدته أو فقدته؟
نجبرنا الشاعر أنه قد انتهى إلى الإحفاق في محاولة الالتئام بالجماعة، ومادام الحلم القومي قد انهار، فقد أصبح صوته منفردا، ولم يعد مغني الجماعة :

وأعود إلى قدرتي ومصري
من ترى يعلم الآن في أي أرض أموت؟
وفي أي أرض يكون نشوري؟
إنني ضائع في البلاد
ضائع بين تاريخي المستحيل وتاريخي المستعاد
حامل في دمي نكبتني
حامل خططي وسقوطي

وتتأكد هذه الفردية، وهذا التمزق والانسلاخ عن الجماعة عبر التساؤل الأخير، هذا التساؤل عن مصير الشاعر المتحدث الفني باسم الجماعة، وهو تساؤل يحمل إجابته السلبية ضمنا :

هل ترى أتذكر صوتي القديم
فبيعثني الله من تحت هذا الرماد؟ أم أغيب كما غبت أنت
وتسقط غرناطة في المحيط؟

إن استدعاء الصوت القديم من الذاكرة جعل الصوت شاحبا وباهتا، كأنه رجع العدى، وهذا الشحوب أفقده مقدرة الخلق والإبداع والبعث، فلن يوجد بين الداخل والخارج، ولن يلتئم فيه الفردي بالجماعي، ومادامت المدينة/ الحلم تنهار، فسينهار تبعها كل شيء، لأنها الأصرة التي تربط الجميع .

وأخيرا . . . نتساءل : أكان تحول الشاعر من التوحد في الجماعة إلى الانفرادية والانعزال ذا دلالة واحدة، هي أنه جزء من حالة التمزق الذي أصاب المدينة/ الحلم؟ أم أنه مفردة من مفردات التمزق الشامل وفقط؟ أم أن هناك دلالة أخرى يمكن العثور عليها إلى جانب هذا التصور؟

من جانبنا . . . نرى أن انتهاء الصوت من مغني الجماعة إلى صوت انفرادي في حالة الغياب والضباب والسقوط ، يترك المجال لاستنبات دلالة إيجابية ، وإن كانت واهنة وشاحبة ، تلك هي أن الشاعر شاء في نهاية القصيدة أن يكون منفردا في ضياعه ، فربما استطاعت الجماعة أن تنهض من جديد ، فالجماعة في المحنة أقوى من الفرد في المحنة .



وتجدر الإشارة إلى أن المدينة هنا تفقد كينونتها العمرانية المحددة ، لتسبح فوق مفهوم الوطن ، لأنه مفهوم أعم ومنجذر في أعماق التاريخ .

وأن مدينة الحلم إحدى المدن البدائل التي كان الشعراء يلجأون إليها فرعا من واقع المدينة الاجتماعي والسياسي ، وقد كان مؤلما كما سبق ، وبقي بعد مدينة المستقبل ومدينة الحلم أن تكتمل المدن البدائل في المدينة الأسطورية .



الهوامش

- ١- انظر ألدوفان إليك: البارحة، اليوم، غدا (معنى المدينة، ص ٩٠، ٩١).
- ٢- انظر، نفسه، الهامش التفصيلي لفكرة كريستوفر الكسندر، ص ١٩٢، ١٩٣.
- ٣- فيكتور فرس: الإنسان التقني، ص ١٦.
- ٤- غيوم أبو لينير: الفكر الجديد، عن ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، ط الثانية ١٩٨٠، ص ١٥٣.
- ٥- ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة ص ١٦٦.
- ٦- اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص ١٠.
- ٧- اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص ٥٨، ٥٩.
- ٨- أدونيس: تحولات الصقر، الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٤٨٣، ٤٨٤.
- ٩- جميع الأبيات من قصيدة «أيام الصقر»: الأعمال الشعرية الكاملة من ٤٥١-٤٥٩.
- ١٠- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٤٧٠، ٤٧١.
- ١١- أدونيس: نفسه، ١/ ٤٩٠.
- ١٢- أدونيس نفسه، ١/ ٥٠١.
- ١٣- أدونيس: نفسه، ١/ ٤٩٩.
- ١٤- أدونيس: نفسه، ١/ ٥٠٤، والبيت الأول يذكر يتحدث به البلاغيون القدامى من أن كل قاف كجبل قاف، وقد أنحوا باللائمة على قول الشاعر:
ولم يرب حرب بمكان قفر
وليس قرب قبر حرب قبر
١٥- اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص ٦٧، ٦٨.
- ١٦- د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر، ص ١٠٥. ومن هذه القصيدة:
تبليت لنا وسط الرصافة نخلة
تنامت بأرض الغرب عن وطن النخل
فقلت: شبيه في التفرب والنوى
وطول التنائي من ينس ومن أهلي
نشأت بأرض أنت فيها غريبة
فمثلك في الإقصاء والمتأى مثل
سفتك حوادي للزن في المتأى الذي
يسح ويستمرى الساكنين بالسويل
وفي هذه الأبيات ودراستها، انظر، د. أحمد ميكل: الأدب الأنديسي... ص ١٠٣، ١٠٤.
- ١٧- أدونيس: أيام الصقر: الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٤٥٩.
- ١٨- أدونيس نفسه، ١/ ٤٥٨.
- ١٩- أدونيس نفسه، ١/ ٤٥٥.
- ٢٠- أدونيس: تحولات الصقر، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٤٦٥.

- ٢١- أدونيس نفسه، ٤٧٧/١، ٤٧٨ . وقد تعاملت اعتدال عثمان مع الإسماء كحركة صاعدة، ومع المراجع في حركة هابطة، دون الإشارة إلى استعمال الشاعر المخالف للحركتين تاريخياً ومعجمياً، مما يثني بالفهم الخاطئ، أن الإسماء صعود والمراجع هبوط، انظرها في: إضاءة النص، ص ٦٢.
- ٢٢- أدونيس نفسه، ٥٠١/١.
- ٢٣- أدونيس نفسه، ٤٧٠/١.
- ٢٤- أدونيس نفسه، ٤٨٦/١.
- ٢٥- أدونيس نفسه، ٤٩٩/١.
- ٢٦- أدونيس نفسه، ٤٨٨/١.
- ٢٧- د. جابر عصفور: أقتمة الشعر المعاصر، مجلة «فصول» للمجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٦.
- ٢٨- اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص ٣١.



ثالثاً: المدينة الأسطورية

ما الأسطورة؟

هل من الضروري أن يجيب البحث عن مثل هذا السؤال؟ وهل في استطاعة أحد أن يجيب عنه؟

في كتابه «اعترافات» قال «سنت أوغسطين»: «إنني أعرف جيداً ما هي بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ» معتمداً على الخداع في مقولة (الزمن)، ومتنبهاً بتورط كل من تحدثه نفسه أن يقدم تعريفاً شاملاً موجزاً للأسطورة، فليس من العبث إذن أن يقول «فولتير»: «إننا نقوم بدراسة الأساطير الحمقى»^(١)، وأي امرئ يبحث دراسة الأساطير «ينبغي أن يرتعد من معرفته المؤهلات الدقيقة التي يجب أن يوظفها في هذه المهمة»، كما يقول «رائقين»^(٢).

ونرى أن الأسطورة كالشعر، من الصعب - إن لم يكن مستحيلاً - الإدلاء بتعريف جامع مانع لأي منهما في سطور، وفي اعتقادنا أن جميع التعريفات الموضوعية لهذين الفنين تنحو منحى خاص، ولا تكشف إلا عن رؤية صاحبها وعن المنظور الذي يطل به على عالم الشعر أو عالم الأسطورة، بحيث يضيء زاوية من زوايا الموضوع، ولكنه مفتاح يفتح فقط القفل الذي وضعه صاحبه على القضية، فلا يقدم غير البراهين التي اقتنع بها صاحبها، ولذا كثرت الحدود في عالمي الشعر والأسطورة، ولا يغني أي منها عن الآخر، ومن الخطأ والخطأ البين أن يدعي أحد بخطأ ما قدم غيره من الحدود، وأن الصواب مقصور على ما قدمه وحده، وإذا أردنا الاقتراب من الحد الشامل، فعلينا الاعتراف بأن ما قدمه هؤلاء وهؤلاء من محاولات لتحديد عالمي الشعر

والأسطورة بمنزلة الحد الشامل ، مادامت تشترك جميعها في إضاءة الجوانب المتعددة ، وفي هذه الحال لن يكون الحد موجزا .

ومادامت الأسطورة – كالشعر – متمنعة على التعريف ، فعلينا أن نتجاوز ونتخطى هذه المنطقة الوعرة ، ونفترض أن الأسطورة معروفة ، وأن نبحت عن المدينة الأسطورية في البيئة الشعرية التي ندرسها ، حيث تبين أنها تظهر في ثلاث صور ، هي : المدينة المسحورة ، والمدينة في الفن الشعبي ، وأخيرا المدينة في الأسطورة التاريخية .

المدينة المسحورة :

نعت المدينة بهذه الصفة منتزع من الشعر نفسه ، فإذا كان المسحور هو الخارج على المألوف والواقع الذي ألفه الإنسان ، فهو ما سناه كذلك في هذه المدينة ، فضلا عن أن الشعراء استخدموا الصفة نفسها ، من واقع النفور والفرار من جحيم المدينة المعاصرة ، ولذا كانت – مع الأنماط الرمزية الأخرى – مدينة رومانسية ، لأنها في حقيقة الأمر بديل للمدينة الواقعية التي يعانيون منها ، إنها المدينة التي يصورها البياتي في «مراثي لوركا»^(٣) بقوله :

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الإنسان في أبوابها الألف ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

فالبياتي يقدم صورة خيالية ، يعتمد فيها إلى خلق مدركات وهمية ، تلنقي فيها عناصر الوهم والخيال بالحقيقة ، وبدهي أن نهرا من الفضة والليمون ، والأبواب الألف والسور الذهبي الذي يحيط بالمدينة ليس مما نراه أو نعرفه في الواقع ، والشاعر نفسه يعترف بذلك في بيت سابق : «لم أرها ولم أزر بلادها

البعيدة»، وهي المدينة التي صورها سعدي يوسف في قصيدة «المهاجر»، من ديوانه «النجم والرماد» الصادر سنة ١٩٦٠م، يقول فيها:

ونود أن نمضي إلى مدن غريبة
ثلجية الطرقات، مزهرة الأغاني والمناثر
أبوابها صدف، وعتمتها ضفائر
مدن من البللور تجري في منازلها المعاصر^(٤)

ونفس الصفات نجدها عند أمل دنقل في «المزموور الثامن» من قصيدته «مزامير»:

وأرحل في مدن لم أزرها
شوارعها فضة
وبناياها من خيوط الأشعة
ألقي التي وأعدتني على ضفة النهر واقفة
وعلى كتفها يحط اليام الغريب^(٥)

ولأن هذه المدينة من عالم الوهم والخيال لم يشأ شعراؤنا أن يسموها، واكتفوا بهذه الصفات الحاملة، ومع ذلك فقد وردت مسماة عند بدر شاكر السياب، وذلك في قصيدته «إرم ذات العماد»، وهي المدينة التي وصفها القرآن الكريم في سورة «الفجر» بأنها «التي لم يخلق مثلها في البلاد»، وقد بناها شداد بن عاد، الذي ملك الدنيا، ودانت له ملوكها، وقد سمع بذكر الجنة وصفاتها، ودعته نفسه إلى بناء مثلها، فيها روى وهب بن منبه^(٦) (٣٤- ١١٤هـ = ٦٥٤- ٧٣٢م)، من أن شدادا خرج في طلب إبله الضالة، فوقع على مدينة في فلولات عدن، لها بابان عظيمان مرصعان بالياقوت الأحمر، وبها قصور، في كل قصر غرف فوقها غرف من الذهب والفضة وأحجار اللؤلؤ والياقوت، وأبواب القصور كمصاريع المدينة متقابلة ومفروشة كلها باللؤلؤ ويتألق المسك والزعفران، في أزقتها أشجار مشمرة

تجري تحتها أنهار يجري ماؤها في قنوات من فضة، فقال شداد في نفسه: هذه هي الجنة، وحمل منها ما استطاع، وعاد إلى اليمن. ولما سمع معاوية بن أبي سفيان بحديث وهب أرسل إليه وسمع منه وصف المدينة، ثم أرسل إلى كعب الأبحار (٣٢٠هـ - ٣٢٢هـ = ٩٠٠ - ٩٥٢م). فأيد هذا كلام وهب، وقدم تفصيلاً لبناء مدينة إرم بناء أسطوريا، وحين خرج شداد يريد لها في ثلاثمائة ألف من حرسه وشاكرته ومواليه، وأصبح على مرحلة منها، جاءت صبيحة من السماء، فمات هو وأصحابه أجمعين، ومات كل من كان بالمدينة من الفعلة والصناع والقهارمة، وساخت المدينة في الأرض، فلم يدخلها بعد ذلك أحد غير عبدالله بن قلابة، وكان كعب قد أشار إلى أنه لا يدخلها غير عبدالله هذا (٧).

من هذه الصفات الخيالية ندرك أن المدينة المسحورة عند شعرائنا كانت تمتاح صفاتها من مثل هذا المصدر، وأن مدن الشعراء كانت أقل بكثير في أسطورتها من إرم ذات العماد، وأن بدر شاكر السياب لم يكن البادئ في العثور عليها، حينها وصفها بقوله:

لم أدر إلا أنني أمانني السحر
إلى جدار قلعة ييضاء من حجر
كأنها الأقيار منذ ألف ألف عام
كانت له الطلاء

كأنها النجوم في المساء

يسلن عليه ثم فاض حوله الظلام (٨)

إن صورة القلعة خليط من الواقع (من حجر)، واللاواقع (الطلاء من الأقيار والنجوم السائلة بطانة تحت الظلام)، ولا يفوتنا أن ننبه إلى أن «إرم» في قصيدة السياب أسطورية بالمعنى الشامل، فهي مسحورة بالقلندر الذي اقتطفناه، فولكلورية ثم أسطورية بالمعنى التاريخي، على ما سنبينه في حينه،

والشعراء ليسوا مفصلين على أقدار البحث ، وعلينا أن نرصدهم حسبنا نراهم ، وأن نفصل لهم على أقدارهم ، وألا نحشرهم فيما فصله لهم سلفا .

والمدينة المسحورة تتكرر مع أمل دنقل بصفتها المادية اللاعقلانية ، حيث «شعاع القبة الملساء يغلي» في المرايا الثمينة ، وقد بلغت أسطورية القصر أبعد من ملك سليمان وهو في أوج سلطته :

لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب

قيل مكتوب على جدران الماسية الزرقاء . .

أحلام شباب

قيل في الساحة نافورة خلد

وهل الباب نقوش أثرية^(٩)

وبلاحظ على هذه المدينة المسحورة بالإضافة إلى أنها مزيج من الواقعي واللاواقعي ، أنها ذات صبغة مادية على العموم ، تهتم بالبناء : القصور ، القبة ، القلعة ، كما تذكر الشوارع والجدران ، وأبوابها متعددة : ألف عند البياتي ، ومليون باب عند «أمل دنقل» والألف والمليون مبالغات مادية أقرب إلى اللغة الأسطورية ، حتى إن الأتقار وصلت المليون في مدينة السياب ، وتلعب المعادن والجواهر الكريمة دورها في المدينة السحرية : الفضة والذهب ، ثم هي مدينة مغيبة ، والغياب يجيء من شكلين : الشكل الأول أن الشعراء لم يدخلوها ، وإن دخلوها عبر الحلم ، وقد صرح البياتي بأنه لم يرها ولم يزور بلادها البعيدة ، وكذلك أمل في «مزامير» ، وأبدى سعدي يوسف رغبته في المضي «إلى مدن غربية» ، وجاء وصف المدينة السحرية عند السياب على لسان جده ، ورؤية الجد لها من خلال الحلم ، ومثله أمل دنقل في «حكاية المدينة الفضية» ، وكلا الشاعرين أفاق من حلمه الوردي الجميل على فقدان المدينة المسحورة ، فأمل دنقل انتهى إلى الخروج هاربا من كابوس الموت الذي كان ينتظره في الصباح ، متسللا من الباب الخلفي بعد أن قبل الحراس منه رشوة ، على ألا يعود ، وخرج لمواجهة المدينة/ الواقع :

يا طريق التل حيث القبة الزرقاء . . . خلقي
حيث ما زالت على جنتيك آلاف التفافات . .
لسكان المدينة :

الكلاب الوالغة

وزجاجات الخمر الفارغة

وأنا . . أحمل أقدام الحزينة (١٠)

ولكن مدينة السياب فرت من يديه أو من يدي جده، ذلك أنه لم يدم
الطرق على بابها، واستسلم للنعام، فانتهد قصيدته بهذه الحسرة:
لدم . . .

في خاطري من ذكرها ألم

حلم صباي ضاع . . أه ضاع حين تم

وعصري انقضى (١١)

وسعدي يوسف، بعد أن بنى المدينة المسحورة، رفض أن يدخلها، وفضل
البقاء في مدينة الواقع / بغداد، ليناضل في ثورية شريفة :

يا أيها الطير المهاجر

أتظن أن البحر والأفاق والحلم المغامر

ومدائن البلور . . يجهلها سواك؟

أتظننا نحن الذين نشق في حمى الخنادق

دربا إلى شيراز، نخشى أن نغامر؟

إننا لنحلم بالأفاني والمعاصر

ومدائن البلور . . لكن . . . لن نهاجر

إننا سنبقى في الخنادق

حرسا أماميا . . ستحلم في الخنادق

وعلى مفارقنا نجوم ظهيرة، وسماء شاعر

ولتسقط الثورية الشفاء إن لم تشتعل خطوات ناثر (١٢)

ورفض سعدي الارتحال إلى المدينة المسحورة وشاية بهذه المدينة اللاواقعية، وهذا من جانبه تأب على الدخول في غيبوبة الأحلام والسحر، وتفضيل لليقظة والوعي داخل إطار النضال، فالانسحاب منها تدمير للوطن، وهي ظاهرة صحية تتنافى مع حالة الاستسلام التي سقط فيها السياب من رفض مطلق ساعده عليه سقوطه في آلام مرضه المبرح، وإن كانت صحة سعدي النفسية مؤداة بلغة خطابية نائية عن الصورة الشعرية.

ويجدر التنبيه إلى أن بعض القصائد في المدينة المسحورة، تضرب أبعادها في الأنماط الرمزية الأخرى للمدينة، غير أننا اقتصرنا من هذه القصائد على ما يحدد السمة الفارقة بينها وبين ما عداها، فهي مدينة تتشكل من عناصر مادية غالباً، ولكنها في تضامها تشكل بناء لا واقعياً، بعيداً عن الحلم والأسطورة كما عرفت في الأدب العالمية.

والملاحظ أن المدينة المسحورة - مع أنها مغيبة وضائعة - تعبر عن تضايق الشاعر في اتجاهين: اتجاه المكان / المدينة الواقعية التي يعانيها الشاعر، واتجاه الزمن الذي يسيطر على الشاعر ويضيق عليه الخناق، وأحياناً تتحد الثورتان على المدينة والزمن بحيث يتعذر الفصل بينهما، وهذا المعنى ينسج مع الأنماط الرمزية المختلفة للمدينة

المدينة والأدب الشعبي (الفولكلور):

في «إرم ذات العماد» للسياب، يوظف الشاعر الأدب الشعبي في عمله الفني، فقبل أن يبدأ القصيدة يقدم لها بعقيدة شعبية حول هذه المدينة: «حين أهلك الله قوم عاد اختفت إرم، وظلت تطوف، وهي مستورة في الأرض، لا يراها إنسان إلا مرة في كل أربعين عاماً، وسعيد من انفتح له بابها» (١٣) وهي إطلالة شعبية قبل البداية، ثم إن البداية نفسها تمهيد من واقع النبع الذي يستقي منه السياب رموزه في هذه المرحلة، وهذا النبع هو: الطفولة والقرية، وهما زمان ومكان وثيقا الصلة بالأدب الشعبي، يفرع إليهما الشاعر

هربا من جحيم زمانه ومكانه في ثورته عليهما ، تبدأ القصيدة برسم صورة
شعبية صادقة ومألوفة :

من خلل الدخان من سيكاره
من خلل الدخان
من قدح الشاي وقد نشر - وهو يلتوي - إزاره
ليحجب الزمان والمكان
حدثنا جد أبي فقال : «يا صغار
مقامرا كنت مع الزمان
نقودي الأسماك ، لا الفضة والنضار
والورق الشباك والوهار

ويبرز التضايق من عنصري الزمان والمكان هكذا منذ البداية ، فحجب الزمان
والمكان تقوم به أبخرة الشاي بالتعاون مع دخان السيكاره ، في رحلة المقامرة مع
الزمان ، واقتضت هذه المغامرة بالتداعي أسطورتين شعبيتين ، أولاهما عنتر وعبلة ،
عبر رحلة عنتر الشهيرة في البحث عن مهر عبلة من النوق التي لا توجد في غير
حوزة النعمان ، وما في هذه الرحلة من المغامرة والمخاطرة بحياته :

..... ياوقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس ، ذاك عنتر يحوب

دجى الصحارى ، إن حي عبلة المزار

وحكاية عنتره معروفة في الأدب العربي ، ولكنها موجودة في الأدب
الشعبي ، وقد اختار الشاعر الاسم الشعبي للرمز التراثي (عنتر) كما تنطقها
العامة في حكاياتها ، فنقلها من تراث القصص إلى التراث الشعبي ، وإذا كان
السياب يوظف من «عنتر» ملمح المغامرة ، فالتداعي يجلب السندباد في
مغامراته المعروفة ضمن «ألف ليلة وليلة» ويعتصر الشاعر جوهر السندباد -
كما اعتصر عنتر - وفي عصارة الرمزين يكثف الزمان والمكان ، فيداخل بين

الأزمنة والأمكنة، من ربط الماضي بالحاضر، ليحسم المحتوى ويلور الموقف الذهني، يدخل السندباد باسمه صريحاً في صيغة تشبيه، مندمجاً في عتر، وكلاهما مندمج في الشاعر:

أسرت ألف خطوة؟ أسرت ألف ميل؟

لم أدر إلا أنني أمالني السحر

إلى جدار قلعة بيضاء من حجر

وسرت حول سورها الطويل

أعد بالخطى مداه «مثل سندباد

يسير حول بيضة الرخ ولا يكاد

يعود حيث ابتداء»^(١٤)

حتى تغيب الشمس غطى نورها سواد

حتى إذا ما رفع الطرف رأى . . . وما رأى؟

حتى بلغت في الجدار موضع العماد

ومادامت القضية قضية كشف، فالسور والجدار لدى الراوي يصنعان حائلاً دون القلعة النورانية التي هي جوهر الحياة وبيضة الرخ، وهذا هو تداخل الأمكنة في الرموز، وفي انطفاء نور الشمس أو حجبها تداخل للأزمنة يحجب الرؤية، وذلك يستتبع تداخل السندباد في الراوي، حيث تلاشى فيه .

وفي «المدينة الفضية» يوظف أمل دنقل «موتيفة» شهرزاد، عبر حلم أسطوري، يتوصل به إلى دخول المدينة المستحيلة وصنمه المعبود، بعد أن فشل في دخولها من خلال اليقظة والوعي، حيث تنبثق من الحلم مركبة وعليها «بدر البدور» - إحدى بطلات شهر زاد - وفي حماها ورعايتها يدخل المدينة - التي أشرنا إليها في المدينة المسحورة - وتمنحه ليلة من ليالي ألف ليلة، حيث تتحول في الحلم إلى شهر زاد ويتحول الشاعر إلى شهر يار:

هتفت بيه : «شهر يار»

- «شهر زادي : اسكيي شهد الرحيق المتواصل

ثم قصي من حكاياك الجديدة

من زمان لم أهد أسمع أشياء جديدة

اسردي . . »

- لبيك يا مولاي . . قالوا . .

وفيق الشاعر في الصباح الذي أدرك شهر زاد ، على كابوس الواقع
الأيام :

شفة ثلجية في جبهتي تسري . . ملحمة

«قد أتى الصبح . . . فقم»

شدلي السيف من أشهى حلم

حاملا أمر الأميرة

- «أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدة تفضي بدم؟!

يا ترى من كان فينا شهر يار؟!

أنا يا مسرور . . . »

(مسرور على الباب : رخام)

وقد استخدم أمل دنقل رمزه الأسطوري في القصيدة استخداما طرديا ،
وآخر عكسيا ، الأول يتضح في استقلال شهر زاد في دلالتها التي عرفت بها -
تاريخيا - كرواية للقصص والحكايات أمام شهر يار الملك ، الذي يستخدم هو
الأخر كما عرف عنه ملكا مستمعا ومستمتعا بشهر زاد وحكاياها ، حتى
يدركها الصباح ، وكذلك استخدام «مسرور» السيف باسمه ووظيفته التاريخية
الأسطورية ، وهذه الرموز الثلاثة تقوم بطرف المفارقة الأول في تجربة الشاعر ،
وطرفها الآخر هو الشاعر نفسه ، الذي تسلل من خلل الرموز واحتل مكان

شهريار في ليلة الحلم الأسطورية، وهذا الاستخدام الطردي هو الاستخدام الشائع في التعامل مع الرموز.

ولكن الشاعر يعود - مستغلا لغة الحلم أيضا - فيستخدم الرمز استخداما عكسيا، بتحويله شهرزاد من مأمورة إلى أمرة، وتحويل شهريار - الذي حل الشاعر محله - إلى محكوم عليه بالإعدام، وهو عكس ما عرف عن الشخصيتين في التراث، أي أن الرمز ين تبادلا المواقع في التجربة المعاصرة، ويهدف الشاعر من وراء هذا التحويل، إلى قلب الموازين في الوقت الحاضر، والقضاء على الأحلام التي تراود الشباب، والمفارقة الرهيبة بين الالفة المكتوبة على باب المدينة: «أحلام الشباب» وما انتهى إليه الأمر من مصير فاجع، والشاعر كان عليما بالمفارقة التي تمت في الشخصية بتساوله الكاشف - والذي يخرج به من عالم الحلم - «ياترى من كان فينا شهريارا؟»، وفنيا يوفق الشاعر حين مرر التحويلات والتبادل في المواقع عبر الحلم، فطبيعة الإخراج في الحلم تسمح بالتحول من النقيض إلى النقيض دونما سبب معقول، ويكون الشاعر قد رصد انبهار المثل في الواقع بلغة اللامعقول، إشارة إلى التناقضات التي لا يجد العقل لها سببا معقولا^(١٥).

وقد وردت «موتيفة» ألف ليلة وليلة عند البياتي في قصيدتين هما: «قصيدتان إلى نادية»^(١٦) في ديوانه الثامن «النار والكلمات»، والقصيدة الثانية: «شيء من ألف ليلة»^(١٧) في ديوانه: «الموت في الحياة» وهو ديوانه الثاني عشر.

القصيدة الأولى من جزأين لكل منهما عنوان: مصباح علاء الدين، الأب الشاعر، العنوان الأول من أبطال ألف ليلة وليلة، ويتحد الشاعر بهذا الرمز مستغلا الطاقة الأسطورية لمصباح الشخصية التراثية، كي يحقق بواسطته هدفه الذي يتمناه ويسعى إليه في الوصول إلى جزائر المرجان، المعادل أوالموازي للشراء الشعري البكر، و «نادية» هي صغيرته، ومن خلالها يقوم بحلم يقظة ارتداددي إلى طفولته المتزجة بعلاء الدين، ومن خلال استرجاعه لعالم

الطفولة ، يدرك أن رحلته عنها كانت انسحابا من عالمي البكارة والخصوبة ،
ولكنه ألمح إلى أن إبحاره كان لا إراديا ، إذ إن الرياح هي التي جرفته :

صغيرتي : فادية

رأيت في سماء عينيك ، رأيت الله والإنسان

وجدت : مصباح علاء الدين ، والجزائر المرجان

قلت لشعري : كن اقلبي عبده ، وكان

طفولتي رأيته تبحر في عينيك ، في شراع هذا الأبد السكران

أبحرت ، فالرياح لا تنتظر الربان

أبحرت ، فالوداع يا سماء عينيها ، وياطفولة الإنسان

فدا بمصباح علاء الدين من جزائر المرجان

أعود يا صغيرتي إليك بالأزهار ، من نهاية البستان

هذا هو حلمه في رحلة العمر ، وهو يحمل معه سبائك طفولته الإنسانية ،
على أمل أن يعود مزودا بالذخائر والكنوز من مدن العالم التي توهم أنها جزائر
المرجان ، فماذا وجد؟ وبم عاد؟ هذا مايقوله الجزء الثاني من القصيدة :

في مدن العالم ، في بيوتها ، في العلب السردين

في وحشة الغروب ، في الخريف ، في زماننا الحزين

في الساعة الخامسة العشرين ،

رأيت . يدويس فوق ظله ، يدق في ضلوعه إسفين

يمنح للجياح والباكين

ربيعه الأسود ، فيض حبه الدفين

يسكت جوع نسه ، بمضغ من قلبه ، ويكتم الأنين

يموت والإصرار في عيونه

في الساعة الخامسة والعشرين^(١٨)

إن إبحار علاء الدين/ الياتي، مع ما يتمتع به من مقدرة سحرية مستمدة من طاقة المصباح عجزت أن تخلق من واقع المدن في العالم المعاصر وطنا شعريا يصلح للشاعر، فعاد من الرحلة بخيبة أمل، وباستخدام الشاعر للرمز التراثي استخداما طرديا، مصرحا في عمله الفني بطرفي المعادلة، ومحتفظا لكل طرف باستقلاله، خلق الشاعر مفارقة بين مفهوم الرمز في العطاء والخصب قام به الجزء الأول من القصيدة، وبين الواقع المجدب في تجربته المعاصرة، كما هو الشائع.

والقصيدة الثانية: «شيء من ألف ليلة»، مكونة من ثلاثة مقاطع بأرقام دون عناوين، ينتهي كل مقطع بعبارة تراثية من «موتيفة» ألف ليلة وليلة، وهذه العبارة هي: «وأدرك الصباح شهرزاد»، وكان كل مقطع مساو ليلة من ليالي شهرزاد التي تنتهي بنفس العبارة، وتكون هذه العبارة رباطا تراثيا يسلك المقاطع الثلاثة بالموضوع الموحد، ولكن ذلك لا يكفي، وإلا كان رباطا ظاهريا من الخارج، بل يقتضي أن يكون في كل مقطع ينتهي بهذه الجملة عنصر أسطوري حتى يحسن أن تكون الجملة له خاتمة، فإذا يكمن في هذه المقاطع من التصوير الأسطوري؟

في المقطع الأول نلتقي بالبطل/ الشاعر، وقد اتخذ شكل البطل الأسطوري، وذلك عبر الحصان المجنح، مسافرا إلى المدينة المغيبة، القاطنة في «جبل الخرافة»:

أطير كل ليلة على جوادي الأسود المجنح المسحور
إلى بلاد لم تزورها، ولم تنتظري وحيدة في بابها المجهود
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة^(١٩)
ألتف في عباءة النجوم

وفي نفس المقطع يعود الشاعر إلى استغلال «مصباح علاء الدين» من جديد، وكأنه لم يفرغ من استنفاد إمكانات الرمز، حيث يضيء له المصباح طريقه للمدينة الأسطورية على جبل الخرافة، مكررا نفس الموضوع الذي

سبق ، وإن تغيرت ألفاظه مع إضافة أساطير أخرى كحداث بابل المعلقة ،
التي لم يجد فيها غير الأطلال :

على جوادي الأسود المسحور

أحمل مصباح علاء الدين

أرقى به لبابل

مغنيا وساحر

أبحث في جناتها المعلقة

عن زهرة زرقاء

عن كلمات كاهن المعبد فوق حائط البكاء

ولا أرى غير عواميد الضياء ورصيف الشاعر المهجور

وسائل يلتف في أسفاله مقرر

يطرق باب البلد المهجور

لقد تمخضت رحلة البحث عن المدينة المستحيلة ، فالشاعر عبثا يستنطق
الأساطير والخرافات لأنها لا تجيب ، فيعود من رحلته كئيبا ، ولكنه يظهر
معاصرا ، حيث «الجريدة» اليومية ، و «المذيع» ، وكلاهما يقوم بدور الخواء في
المدينة الواقعية ، التي ذهب يبحث عن بديل لها :

أسقط من فوق جواد الموت

ومن سريري ، ميتا في البيت

وفي يدي الجريدة

قديمة جديدة

يضحك جاري ساخرا ، ويسكت المذيع

ويدرك الصباح شهر زاد

فسكوت المذيع يتساوى مع نطقه ، والجريدة القديمة الجديدة ، تكرر

نفسها، فهي تعيد الذي قالته وليس فيها من جديد، فهي تتساق مع استنطاق الخرافة عبثا، ولعل العبارة التي أخذها من ت. س. إليوت بنصها «الرجال الجوف» تتعامل مع رموزه في هذا المقطع .

ولأن التعامل الناجح مع الرمز التراثي يقتضي أن يوائم الشاعر بين الرمز والواقع المعاصر، من حيث الظهور والاختفاء، قد وفق الشاعر في المواءمة كما سبق في المقطع الأول، ونراه في المقطع الثاني يستغرق في الصورة المعاصرة، ناعيا صورة الشاعر المنافق، الذي فقد قداسة الرسالة، وأصبح كالمهرج، يلفق ويتلون كالحرباء، متخذًا لكل سلطة لبوسها، هذا الشاعر الذي واكب العصور المختلفة، وتعج به المدن الحديثة :

رأيت في مدن الأسمنت والأصفار والحديد

داهية ومخبرا وكاتبًا

وراقصا على الحبال لأعيا

طرده فعاد

نفخت في عيونه الرماد

وأدرك الصباح شهرزاد

ولم يظهر في هذا المقطع من «موتيفة» ألف ليلة وليلة غير «الملك السعيد» والجملة الختامية، وهما رباط واه، يجعل القارئ يتساءل: لماذا يندرج هذا المقطع تحت العنوان؟ ذلك أن الرمز ضمير ضمورا شديدا، بحيث لا يقدر على معادلة التوازي بين الواقع والتراث .

وعلى طريقة البياتي في تعميق الصورة أو توضيحها كلما تقدم خطوة للأمام يضيف في المقطع الثالث عنصرا جديدا يتمتع بقدرته على الكشف وتعرف المجهول، ذلك هو رمز السندباد، كما عرف في رحلاته السبع التراثية في حكايات شهرزاد، ولكنه في هذا المقطع عاد سندبادا معاصرا في اكتشاف العالم الجديد (القارة الجديدة) :

القارة الجديدة ، اكتشفها أمام وجه الموت

في آخر الدنيا ، أمام البيت

كان على شطآنها مركب سندباد

يشعل في رأته الهواء

معملا بالبرق والرعود

وبالنبوءات وبالرعود

وهنا نجد السندباد يتضام مع مصباح علاء الدين في ارتياد المجهول ، ولكن الكشف الجديد للعالم الجديد يتمخض كسائر الاكتشافات عن استنطاق الموات ، وتذهب بشارة الميلاد عبثا ، ويأتي البياتي بأسطورة «إزم ذات العباد» التي بدأها السياب ، والبياتي يأتي بها معادلا مكانيا للعالم الجديد الذي كان يعد بالميلاد ، ومن اللافت للانتظار أن البياتي تعامل مع «إزم» بنفس الشكل والنتيجة لدى السياب ، فهو عندما رأها استسلم للنوم - كما استسلم جد السياب في الحلم - ، والفارق بين الشاعرين أن السياب حين فقدها غرق في بحر الأحزان كهادته ، وترك للأجيال القادمة مهمة الكشف عما يمكن أن يتمخض عنه المستقبل من بروق ورعود ونبوءات وبشارة ميلاد ، ولكن البياتي ظل منتظرا عودة الغائب ، أو الذي يأتي ولا يأتي ، وهذه المرة سيخرج المخلص من مدينة «دمشق» - وهي رمز للمدينة المتعنة وهذه بارقة أمل ، فارقة بين الشاعرين :

أمد سلما من الأصوات

لإزم العباد

وعندما اكتشفتها فاجأني الرقاد

قنمت تحت السور

مرتجفا مقرر

ألما من السنين أو تزيد

تحت ركام الورق الميت والجليد

انتظر «الغائب» من دمشق
يأتي على جواده تحت حراب البرق
مكتسحا ركام هذا القبر
ومشعلا نيرانه في القصر

وهذه الومضة الفارقة بين البياتي والسياب، لم تور غير إيماضة في الحلم،
وينتكس الشاعر بعدها ويرتمي في أحضان الموت، كما يبدو من خلال اللفظ:
وعندما استيقظت تحت السور
سقطت من فوق سريري ميتا مقرر
وأدرك الصباح شهرزاد

وإذا وقفنا عند الانتكاسة نكون قد ظلمنا الشاعر وفهمناه خطأ، ذلك أن
الموت هنا ليس عدميا كالذي نراه عند السياب، أو المتشائمين عموما، ولكنه
موت فلسفي، يجب أن يفهم من خلال فلسفة البياتي في هذه المرحلة من
حياته الفنية، وقد قدم لنا الشاعر بنفسه تصوره لهذه الفلسفة في «تجربتي
الشعرية»، قال: «إنني لست حيا بقدر ما أرحل، أي بقدر ما أموت، بل أنا
حي بقدر ما لا أرحل، أي بقدر ما أولد، والسفر هنا، لا يعني الموت فقط،
وإنما يعني الميلاد أيضا، فالموت والميلاد في مثل هذه الحالة أشبه بقناعين لوجه
واحد، وهو وجه الإنسان المتمرد الثوري الذي يقف بتحد وشموخ أمام قدره:
في المنفى والملكوت» (٢٠).

أما أن توجد مدينة للسندباد، فهذا شيء يثلج صدر الباحث، لأن مثل
هذه المدينة نص في «موتيفة» شهرزاد، و «مدينة السندباد» قصيدة لبدر شاكر
السياب في ديوانه «أنشودة المطر» (ص ١٥٠-١٥٩)، والقصيدة من خمسة
مقاطع، وهي من ألفها إلى يائها ثورة على المدينة المعاصرة، ونعي على جحيم
الحياة فيها، وتكاد هذه المدينة تكون مساة، حيث يجري فيها نهر الفرات،
فهو بغداد إذن، ولم يمنع الشاعر من التصريح بذلك إلا خوفه من أن يلحقه
أذى النظام أكثر مما لحقه.

والسياب في ثورته على المدينة/ بغداد، يحشد من الرموز والأساطير ما تنوء به القصيدة، وهذا الحشد ليعين الشاعر على التهويل وتضخيم الرؤى، على ما عرف عنه، وثورته امتداد لخطه النافر من المدينة، مستعيداً أحلام القرية وعالمها البريء (ثنائية: القرية / المدينة)، وتصبح المدينة في القصيدة:

... مدينة الخطاة،

مدينة الحبال والدماء والخمور

مدينة الرصاص والصخور

أمس أزيح عن مداها فارس النحاس،

أمس أزيح فارس الحجر،

فران في سماءها النعاس

إن المدينة المعاصرة التي رأيناها في القصيدة هي بغداد التي كانت مهد السندباد، ومسرح مغامراته، هي مدينته في الزمن الغابر والعصور الخوالي، بغداد الرشيد وشهرزاد في عصورها الذهبية، والسياب في تعامله مع رمز السندباد، لم يذكر إلا طرفاً واحداً هو التجربة المعاصرة وأغفل الطرف الآخر وهو الرمز، بحيث لم يذكر في العنوان، وصب كل سهامه على المدينة المعاصرة، بإبراز دلالتها المناقضة لدلالة الرمز في التراث، وحين أضمر السياب دلالة الرمز التراثية، ترك للمقارئ مهمة إبداع الملامح التراثية للرمز، عن طريق المقارنة بالملامح التقيض، وهذا، كما أشرنا من قبل، استخدم عكسي، وهو أقوم وأنضج فنياً، مع كثرة ما أخفق السياب فنياً في تعامله مع الرموز.

المدينة الأسطورية

التحاما بالتراث، وتأثرا بالتقدم الذي أنجزته الآداب العالمية، ولاسيما «اليوت» في قصيدته الذائعة الصيت «الأرض الحراب»، انطلق شعراؤنا المعاصرون إلى الموروث الإنساني من الأساطير، يبحثون في الماضي عن بديل لجفاف الواقع.

وإذا كان اللاشعور الفردي - كما يفهم من فرويد - يقف بالدرجة الأولى وراء المدينة / الحلم، فإن اللاشعور الجماعي يقف وراء المدينة / الأسطورة، واللاشعور الجماعي هو الاستدراك الذي أضافه تلاميذ فرويد، وهو - كما وضحه أكبر تلاميذه (يونج) - رواسب من آلاف السنين - باقية في النفس على شكل أساطير وخرافات، يتجسد فيها الموقف النفسي والأزلي للإنسان، إزاء الطبيعة والأحداث الجارية، وانتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجماعي، كمستودع تتوارثه الأجيال.

ولتوضيح فكرة «اللاشعور الجماعي» نقول:

استعاض «يونج» عن اللاوعي الشخصي عند فرويد، بتشديد بنائية من طابقين، العلوي منها يقع تحت أعتاب الوعي، وهو اللاوعي الشخصي، وهو وعاء المكبوحات، يتفق في ذلك التلميذ مع أستاذه، وفي الطابق الثاني، تحت هذا اللاوعي الشخصي، على عمق أكبر يقع «اللاوعي الجماعي»، ويتمثل في سقطات اللسان، واختبار تداعي الكلمات واكتناه الرموز، لأنه لم يكبح مطلقاً، وهذا اللاوعي الجماعي عام ومتشابه في كل الناس، يؤلف قاعدة نفسية ذات طبيعة «فروق شخصية»، دائمة الحضور في كل منا، وأطلق عليه «يونج» اسم «الأنماط الأولية»، وهي التي تصنع الصور النمطية المألوفة في الأساطير والأحلام والأدب، صور شائعة منذ أقدم العصور.

وتتميز «يونج» بين الأنماط الأولية، والصور النمطية، بمنع الخلط الذي يقع فيه نقاد الأدب في التمييز بينهما، فالنمط الأولي ليس تعبيراً مرادفاً للفكرة الموروثة، بل هو نمط موروث في أداء الوظيفة، يشبه الطريقة الفطرية في خروج الفرج من البيضة، فالذي يواجهنا في الأسطورة والأدب إن هو إلا الصور النمطية، وهي لم ترثها بيولوجياً في بنية خلايا أدمغتنا، والذي ترثه هو القابلية على رسم تلك الصور، فلا وجود لأفكار فطرية، بل توجد إمكانيات فطرية لتحديد المعالم حتى لإجراء التخيلات.

وقد فتحت بحوث «يونج» أبواب حقل من الظواهر النفسية هي الرحم الذي أنجب بالأسطورة هذه النفس الجماعية، ولذا كانت الأسطورة القديمة ذات أثر علاجي في الذين آمنوا بها، إذ تفسر للكائن البشري الحائر ما يجري في لاوعيه وما يبقيه متهاسكا، وعندما يتحقق نمط أولي في موقف نشعر فجأة بالانعقاد والجلد، وتستولي علينا قوة عارمة، وفي لحظات كهذه لانكون أفرادا، بل أجناسا، يتردد فينا صوت البشرية كلها، والذي قدمه «يونج» إلى الأدباء بالأنماط الأولية، أكثر مما قدمه فرويد، فهي تضم من الانفعالات أوسع مما في النظرية الجنسية الضيقة، يقول «يونج»: «إن المتكلم بالصور البدائية يتكلم بألف صوت»^{*}، وأقرب التعبيرات لهذه المعاني، أن الأسطورة صوفية جماعية، فلا بدع - والحال كذلك - أن يعتبر «ميكو» أن «هومر» عمل من إنتاج الشعب كله، وأخيرا، تقول «جين هاريسون»: «إن الأسطورة قطعة من حياة الروح، تفكير الشعب الحلمى، مثلما أن الحلم أسطورة الفرد»^(٢١).

وهكذا يكون «اللاشعور الجماعي» جاع التجربة الإنسانية، منحدره إلينا من أسلافنا البدائيين، وانعطاف الشاعر إليه فلأنه لغة مشتركة للنفس البشرية، والأسطورة بهذا الاعتبار مجمع للرموز ومجلاها معا، إذ الأسطورة تركز الفكرة في مجموعة من الصور المرتبطة، يستخلص القارىء نتائجها الأخيرة، عند وصوله إلى مشارف ما لا يقال، هناك على ضفاف الكلمات قبل وقوعها في هوة الصمت، إذ إن الاكتمال يعني العدم، وهنا ينسرب حضور الشاعر، ويتخلل كلية الوجود بمقدرة فائقة تنطوي على صراع المتناقضات في الحياة، التي تتمثل في: الموت/ الحياة، الجذب/ الخصب، الحركة/ السكون، الذكر/ الأنثى، الخير/ الشر، الملاك/ الشيطان، المثال/ الواقع^(٢٢).

وإذا كان الوجود ينطوي على لغة التضاد، فالإنسان ينطوي هو الآخر على

* ننبه إلى أن «البطل ذو الألف وجه» عنوان كتاب لـ «جوزيف كامل» ١٩٤٩، وانظر راتقين: الأسطورة، ص ٢١٤.

ثنائية التضاد، وهي ثنائية مصاحبة له، وبها يلمس المتناقضات في الأشياء فتتحول إلى حضور ذي أطراف متناقضة في كون متميز، تنطق فيه الحقيقة لغة الرمز، وينطق الرمز لغة الأسطورة، وتنطق الأسطورة بسر الخلق الشعري الأعظم، فتهدى للحقيقة أو الواقع تأويلاً أو تفسيراً له نفاذه السحري، يستجيب بحرارة لأعمق مشاعر الإنسان بحيث ينحل التناقض، وتتجاوب المستويات المتداورة في ثنائيات داخل أداء شعري لأسطورة.

ولا يمكن أن تتناغم المتناقضات إلا في «حالة غسقية من الوعي الشعري، وأعني حالة يمتزج فيها الوعي باللاوعي، امتزاج النور بالظلمة في الغسق، أو حالاً يمتزج فيه العقل مع الخيال، وينصهر فيه الواقع مع الأسطورة، لتصبح الأسطورة واقعاً، والواقع أسطورة، فينفجر الخيال الشعري باطشاً بالمنطق العقلي، خالقاً لنفسه منطقاً مغايراً يتجاوز فيه العقل نفسه، إذ يتجاوز حدوده الثابتة» (٢٣).

كما أن للأسطورة جانباً له أهميته القصوى في الانتصار على الزمن، ويتضح من أفكار «يونج» - ومعه «الياد» - في علاقة الزمن بالأسطورة، أن الأسطورة خروج من التاريخ - الذي تقع أحداثه في خط متسلسل لا عودة فيه - إلى الوقائع الأساسية بطريقة تكشف عن بنيتها العميقة الدائمة في الحياة والكائنات، والإنسان الحديث - وهو في الأساس تاريخي - يحتاج إلى خلق الأساطير، ويعتمد عليها في إعطاء معنى لوجوده، ويقاوم الحتمية التاريخية من خلالها ويتجاوزها، لذلك يحول المدن والأحداث والأشياء وحتى الأحلام، إلى أساطير لها وظيفة مشتركة هي إيقاف عجلة الزمن، والفنان الكبير - كما يقول «الياد» - يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ، وبهذا يكاد يشبه الإنسان البدائي، ويرى «توماس مان» أن الأسطورة أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمي، والصيغة المقدسة التي تناسب فيها الحياة وراء اللاشعور، ويوم يكتسب الإنسان عادة النظر إلى الحياة بطريقة

أسطورية نموذجية ، فإن قدراته الفنية تتسع ، وتقوى ملكاته على التلقي والإحساس ، فإذا كانت الأسطورة في تاريخ الإنسانية مرحلة بدائية مبكرة ، فهي في حياة الفرد المبدع مرحلة ناضجة ومتأخرة (٢٤) .

والزمن في هذه الحالة لا يكون متعينا - وكذلك المكان - بل هو زمن مطلق ، زمن التحول والصيرورة ، وقد نقول إنه زمن الحضور ، ولكنه حضور بالمعنى الصوفي ، الذي يتحقق فيه حضور القلب بالحق ولا يتأتى إلا عند الغيبة عن الخلق ، فندخل في زمن كزمن الحلم ، نتحد فيه ثلاثية الزمن : الماضي / الحاضر / المستقبل ، زمن خاص يتعالى فوق قانون الزمن الميقاتي .



وسنعالج مدينة الأسطورة من خلال ما نجازف ونسميه «الأسطورة المحورية» ونضع منذ البداية حدا لما نتصوره حول هذا المصطلح ، الذي نراه يتجسد في شكلين : الشكل الأول أن تكون أسطورة واحدة محورا فكريا وشعريا لدى شاعر واحد ، تراوده من حين لآخر ، بحيث تشكل ملمحا من ملامح تجربته الشاملة ، فنراها تظهر عنده في صور متعددة ، ومثال لهذا الشكل الأول أسطورة السندباد ، كما تتضح عند مكتشف هذا الرمز في شعرنا العربي المعاصر ، وهو صلاح عبد الصبور .

والشكل الثاني «للأسطورة المحورية» أن تكون أسطورة واحدة من بين الأساطير قد تجمع عليها عدد من الشعراء ، وتناولوها كل منهم بلغته الخاصة ، وتكون الأسطورة قد استقطبت الشعراء ، لأنها تلبي حاجة ماسة في مجتمع الشعراء الآتي ، ومن جانبنا سنقتصر هنا على الشكل الأخير .

وفي دراستنا للأسطورة المحورية في شقها الثاني ، ستوسع في مفهومها ، بحيث نأخذ «تيمة» الأسطورة المحورية منطلقا ، حتى تشمل بعض الأساطير التي تتلاقى مع الأسطورة في هذه «التيمة» ، مادامت القضية التي تعالجها الأسطورة ذات جوهر واحد ، ونستطيع بعد ذلك أن نقول . . . إن أسطورتنا

المحورية هي أسطورة «تموز» أو «أدونيس» من خلال عمودها الفقري في «الجدب والخصب»، ومن هذه الثيمة ستضم إليها أسطورة أخرى هي أسطورة «إيزيس وأوزيريس»، كما يمكن أن يلحق بهما رمز «المسيح»، لأن البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز مما يوحد بينها في الجوهر.

والسياب متأثر باليوت في استخدام الأسطورة، ولكنه استعملها بشكل بدائي، يعني مباشرة وأولية ومهمة في نفس الوقت، فقد كان رائدا، ومشغولا في هذه المرحلة بقضايا عامة ويريد أن تصل معانيه إلى قرائه من أقصر الطرق، وليس به حاجة للرموز المغلقة الباطنية يزجها للقلّة، بل كان يقيم بيارقه كبيرة صريحة، في هذه الفترة، حتى أواخر عام ١٩٦٠، التي جمع فيها ديوانه «أنشودة المطر» كانت قضاياها العامة جارفة... احتجاج وغضب على ما يحدث في بغداد والعالم العربي، وغضبه في معظمه صريح دون موارد، إذ كان يعاني من ملاحقة السلطات لفكره، وهذه الملاحقة جعلته يوارب شيئا فشيئا حتى دخل منطقة الشعر، شمولا أكبر، واستبطانا لعاطفة كاسحة، فقد انعطف منذ أواسط الخمسينيات - أي بعد إقلاعه عن النشاط الحزبي - «إلى رموزه الأسطورية، والتي تحتضنها جميعا لديه أسطورة تموز... والشاعر في هذه التموزيات تيلورية شخصية مأساوية تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صوت المدينة، أو صوت الأمة، هذا القناع الجديد يسر له تصعيدا للغضب والاحتجاج، وتصعيدا كذلك للتفجع...» (٢٥).

منذ القصيدة الثانية من ديوان «أنشودة المطر» وهي بعنوان «مرحى غيلان»^(٢٦) تنبثق من كلمة «بابا» على لسان ابنه كل الرؤى الأسطورية:

جيكور من شفتيك تولد، من دمائك في دمائي

فتحيل أعمدة المدينة

أشجار توت في الربيع، ومن شوارعها الحزينة

تفجر الأنهار، أسمع من شوارعها الحزينة

ورد البراعم وهو يكبر أو يمض ندى الصباح

والنسغ في الشجرات يهمس ، والسنايل في الرياح
تعد الرحي بطعامهن ، كأن أورد السماء
تنفس الدم في عروقي والكواكب في دمائي
يا ظلي الممتد حين أموت ، يا ميلاد عمري من جديد :
الأرض (.....)

عشتار فيها دون بعل
والموت يركض في شوارعها ويهتف : يا نيام
هبوا ، فقد ولد الظلام
وأنا المسيح ، أنا السلام
والنار تصرخ : يا ورود تفتحي ، ولد الربيع
وأنا الفرات ، ويا شموع

رشي ضريح البعل بالدم والهباب ، وبالشحوب
وهنا تكون أسطورة «تموز» بابلية / فينيقية / كنعانية ، والملمح الكنعاني فيها
أت من استخدام «بعل» فهو سيد الأرض والمطر، وعدوه عندهم البحر الهائج
أو «اليم» - في لغة الكنعانيين إله البحر، أما «موت» فهو اسم إله الفناء في
فكرهم ، ومن المعروف أن الفينيقيين ورثة الكنعانيين في الألف الأولى قبل
الميلاد^(٢٦) ، والذين يجوبون أن يربطوا فن السياب بمراحل السياسية يمكن لهم
أن يفيدوا من هذا الخليط ، فإذا كان السياب وقتئذ مرتبطا بحركة القوميين
السوريين في إحياء «اللال الخصيب» فإن «بعل» يرضي هذه النزعة ولاشك ،
وقد يكون ذلك صحيحا ، ولكن السياب وحد بين «تموز» و «بعل» و «المسيح»
كرمز تاريخية ، ومزجها بأسطوريته الابتداعية ، التي خلقها من «جيكور»
و«بوبي» ، قرية الشاعر ونهرها ، إلى ما هو أعم «الفرات» ، ثم اتحد الشاعر
نفسه بكل هذه الرموز ، فاستدعى من التراث ما يضيء مدينته العقيم
ويخصبها ، وإذا عرفنا أنه أضاف إلى هذه الرموز رمزا آخر هو «سيزيف» أفدنا

أن الشاعر يحشد في قصيدة واحدة ما تنوع به ، وكان يكفيه منها رمز واحد ، وهذا عيب أكثر ما يتجسد في السياب ، وإن كان لا يقتصر عليه .

وفي القصيدة التي تليها مباشرة «أغنية في شهر آب»^(٢٧) نرى «تموز» يموت ، ومع موته تكون «الظلماء نقالة إسعاف سوداء/ وكان الليل قطع نساء/ كحل وعباءات سود/ الليل خباء/ الليل نهار مسدود» و«الظلماء نقالة موتى سائقها أعمى» ، هكذا يموت «تموز» تصبح الحياة في المدينة ، وينقطع المذياع عن الأغاني . والسياب في «مرثية الآلهة» (ص ٤١ - ٤٥) لا يكاد يتعرف «تموز» في صورته الشعرية العادلة ، ففي سياق حملته الثائرة على المدينة جرف على طريق ثورته كل رموزها كافرين بالإنسان كفرا مطلقا ، فلم يميز بين آلهة المدينة المعاصرة ورمز «تموز» ، حتى رأينا إله الخصب والنماء - كما استعمله الشعراء وعلى رأسهم السياب - يتساوى مع الأنصاب :

فتموز مثل اللات ، والرعء مارمى

بغير الذي تطوى عليه الأضالع

فهل فقد الشاعر إيمانه بالحياة؟ أو هو الصراع النفسي الذي جعله يتأرجح بين الأمل تارة واليأس المطبق تارة أخرى؟ وأيّا كان الأمر فعلى الشاعر أن تطرد رموزه بشكل لا يتناقض ، وعليه في لحظات اليأس أن يبحث عن رمز آخر معادل يحمل مضمونه في هذه اللحظات .

والمسيح في «مرثية جيكور» (٩٣-٩٨) يتعاون مع مجموعة من الرموز: عربية وأجنبية ويكون دور المسيح - مع نظائره - إقامة مظلة واقعية لجيكور في أيامها السعيدة المولية ، وهي مظلة واهية لم تحم جماليات جيكور بما أحرق بها من حضارات آلية تقودها المدينة ، ولكن الشاعر يفرد للمسيح قصيدة ، وقد تغني عن كل صوره المنتشرة في شعر الشاعر تلك هي قصيدة : «المسيح بعد الصلب» (١٤٥-١٤٩ أنشودة المطر) وفيها يتحدث المسيح أو الشاعر على

لسان المسيح ، ويظهر دور التضحية والفداء ثمنا للبعث ، أي أن الموت بذرة للحياة ، وبعث المدينة وقف على دماء المخلص ، الذي لا يموت بالصلب :

بعدما أنزلوني ، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطفى وهي تنأى . إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني . وأنصت : كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تمهي إلى القاع . كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى ، في سماء الشتاء الحزينة
ثم تغفو على ما تحس المدينة

وفي المقطع الثاني يتحول المسيح إلى دورة حياة كاملة ، تمتد إلى النبات ، والجبال ، وجيكور - المقابل للمدينة - والشمس ، والحبوب ، والماء ، أي أن المسيح تحول إلى حيوات عديدة بمرى دماؤه في الكائنات ، فالمرت قد طهره من ظلمته الطينية ، وأطلق العنان لقوى الحياة الكامنة ، التي تشعبت :

مت كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم ،
كم حياة سألحيا : ففي كل حفرة
صرت مستقبلا صرت بذرة
صرت جيلا من الناس ، في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة

وفي المقطع الثالث يرتعد «يهودا» من شدة الفزع حين رأى المسيح يعود للحياة ،

وكان قد ظن موته إلى الأبد، - ويهوذا رمز مضاد في حياة المدينة لرمز المسيح -، ولأنه ضد المدينة ويعمها، فإنه يجمع الجنود للقضاء على المسيح من جديد، وذلك في المقطع الرابع، وتتغير الموسيقى في هذا المقطع، إلى إيقاع «المتدارك»، وهو سريع الإيقاع، لتكون صورة صوتية تتلاءم فيها الموسيقى مع تلاحق أقدام الجنود في البحث عن المسيح، الذي يعود إلى قبره متهاوتا، فالناس سيكذبون زعم يهوذا ورفاقه بقصة عودته للحياة، ويعود في المقطع الخامس إلى هدوء القبر مستعيدا هدوء الموسيقى التي كانت تسري في القصيدة عامة.

وفي المقطع السادس فاجأ الجنود القبر، ويمجد الشاعر هجومهم بسرب من الطيور الجائعة تفاجيء النخلة المثمرة في قرية مقفرة، والمقطع السابع يتابع زخم الهجوم عليه، وصول الجنود، فيحتمي أمام بنادقهم بعيون شعبة، ويجني ثمرة التضحية والفداء، ومن هنا يأخذ الموت شكله الجديد في ثنائية: الصغير/ الكبير، فهو صغير لأنه موت فرد، وكبير لأنه حياة شعب، وإعادة الحياة لمن مات من جديد، ويسجل المقطع الأخير مشهد الميلاد الكبير للمدينة:

بعد أن سمروني، وألقيت عيني نحو المدينة

كدت لا أعرف السهل والسهول والمقبرة:

كان شيء، مدى ما ترى العين، كالغابة المزهرة

كان في كل مرمى، صليب وأم حزينة

قدس الرب! : هذا مخاض المدينة

وقد يخفي وجه الربط بين رمز المسيح هنا ورمز «تموز» حيث ترتبط صورة البعث في الحياة بموت المسيح على حين يكون بعث الحياة بعودة «تموز» من الموت إلى العالم العلوي، والربط بين الرمزتين غير بعيد، فالمسيح يعود مبثوثا ومتفرقا بعد موته لإخصاب الحياة، فيلتقي مع «تموز»، ومن جهة أخرى يجب علينا أن نتذكر طقوس البعث في أسطورة «تموز»، حيث كان عباده في مراسيم احتفالهم يقدمون فدايين وضحايا على مذبح الإله المعبود رب الخصب

والنساء، وأحياناً يكون هؤلاء من أبناء الملوك كشراف عظيم وتضحيات غالية
لإلههم، حتى يرضى عنهم، ويجود لهم بالعطاء.

وتعد قصيدة «سربروس في بابل» (١٦٨-١٧١) تكراراً لقصائده في هذا
الاتجاه، المضمون هو هو، والثورة على المدينة هي هي، والتكنيك لا يكاد يتغير
فيه شيء، والأسئلة المتلاحقة تعيد ما سبق في القصيدتين، النهاية متفقة مع
«المسيح بعد الصلب» تفاؤلاً يتسم بالخطابية والمباشرة، مما يخفف السوداوية
المطلقة في «مدينة السندباد» ولكن الشاعر في «سربروس في بابل» يقتصر على
رمز أسطوري واحد، بدلاً من الحشد الذي تعود فيه سابق من قصائده،
فتأتي قصيدته أكثر إحكاماً، ومع ذلك فرمزه الأسطوري، وهو «تموز» لم يؤخذ
من مصدر واحد بل هو خليط، فمنذ البداية نرى «سربروس» وهو حارس
مملكة الموت، حيث يقوم عرش «برسفون» في الأساطير اليونانية، وهذه الإلهة
هي إلهة الربيع التي اختطفها إله الموت، وهذا ما علق به الشاعر في هامش
القصيدة، وهو تعريف يحتاج إلى مزيد من الضبط - فيما يخص «برسفون» فهي
ابنة الإلهة «ديمتر» من «زوس» واختطفها «هادس» إله العالم السفلي، وهي
تقطف الزهور، وبحث عنها أمها تسعة أيام وتسع ليال، إلى أن دلها على
مكانها إله الشمس «هيليوس»، فغضبت الأم من زوجها - لأنه كان قد وعد بها
إله الموت دون علم الأم -، وغادرت الألب، وكفت عن تزويد الأرض
بالخصب، وخاف «زوس» على مصير الأرض، فأرسل «هرمس» إلى العالم
السفلي، وجرت تسوية تقضي بأن تبقى «برسفون» ثلث السنة تحت الأرض،
وثلثها فوق الأرض مع أمها^(٢٨)، ولكنها على كل حال رمز لحبة القمح التي
تبقى مدة تحت التراب ثم تظهر.

فحينها يقول السياب:

ليعو سربروس في الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين

تموزنا الطعين

.....

أواه لو يفيق

إلهنا الفتى، لو يبرعم الحقول

فإنه يخلط بين الأسطورتين خلطاً غير مقبول فنياً في التعامل مع الرموز التراثية، لأن «سريروس» لسو نبش في التراب لا ينبش عن «تموز» بل عن «برسفون» لأنها المشار إليها في الأسطورة، إذ إن خصم «تموز» إنما هو غريمه في حب «عشتار» أو «عشتاروت» كما سبق، وهذا غير استخراج «التيمة» من الأسطورة، فالتيمة ليست في الخروج على أبطال الأسطورة، أو جعل الأبطال يتبادلون المواقع مع نظرائهم في الأساطير الأخرى المتفقة في «التيمة»، ولكن المسموح به للشاعر أن يجعل «التيمة» منتزعة من عدة أساطير تتفق في مقولة واحدة، دون أن يسادل بين شخصيها، والشاعر في النصف الأخير من القصيدة عاد إلى ما لا يجوز له حيث خلط بين «عشتار» التي ذكرها بالاسم، و«إيزيس» التي ذكرها بالصفات والأفعال:

وأقبلت إلهة الحصاد

رفيقة الزهور والمياه والطيب

«عشتار» ربة الشمال والجنوب

تسير في السهول والوهاد

تسير في الدروب

تلقط منها لحم «تموز» إذا انتثر

تلعه في سلة كأنه الثمر

لكن «سريروس» بابل - الجحيم

يخب في الدروب خلفها، ويركض

يمزق النعال في أقدامها، يعضعض

سيقانها اللدان، ينهش اليدين أو يمزق الرداء

فعشتار إلهة الحصاد حقاً، ولكن «إيزيس» هي التي سارت في السهول والوهاد، والدروب لتسأل عن «أوزيريس» وليس عن «تموز»، والذي كان يدور خلفها ليعثر ما جمعته من لحم الميت، هو أخوها ملك مصر، وليس «سربروس»، كما أن عشتار لم تتمتع بصفة «ربة الشمال والجنوب» بل «إيزيس» هي التي في مملكة الوجهين: القبلي والبحري.

وربما كان هدف السياب خلق أسطورة جديدة، هي «توليفة» من هذه الأساطير التي تتلاقى في «تيمة» واحدة، وإذا صح أن هذا ما يقصد إليه، وهو ما نؤيده، إذ لا تخفى عليه خيوط الأساطير وهو المعرّم بها إلى حد الشغف، إذا صح ذلك منه فلا نتفق معه إلا في الحدود التي ذكرناها سلفاً.

وهنا نشير إلى ظاهرة في اتجاه الشعراء إلى الأساطير، هذه الظاهرة هي الانصراف عن الأسطورة المصرية «إيزيس»، في حين أنها ليست أقل من أخواتها في «التيمة» بل ربما تفوقها في شكل التضحيات التي قدمتها الزوجة في البحث عن جثة زوجها دون كلل، مما يكشف عن طابع الوفاء الأسري بشكل ملحوظ، ومع ذلك لم تحظ بها حظيت به مثيلاتها، ولاسيا الإغريقية، ولا نريد اتهام الشعراء بالإقليمية، لأن التراث ملك عالمي، وليس حكراً على شعب بعينه، وإلا اعترض علينا بأن هناك شعراء من مصر، وهم كذلك متفعلون بشكل عام بغير الأسطورة المصرية.

وربما كان السبب في انتشار الأسطورة الإغريقية أكثر من غيرها - وهذا الاتجاه ليس خاصاً بالشعر، بل يمس علوماً أخرى من الفنون، والفلسفة - أن هذه الأساطير الإغريقية امتنعت عن محاسبة متناولها بمنطق الحلال والحرام، «فقد تخلت آلهة اليونان منذ عصر مبكر عن قدسية (التابو)، أو اللامساس فيما يحرم ذكره أو مسه أو تعديله، وأصبح في إمكان المستخدم لها ولما يتصل بها وبرعاياها من أحداث، أن يزيد أو ينقص أو يفسر، كما يجيل له، وحسب قناعاته وقيمه». ولذا فإن تكن المقدسات الكلاسيكية قد خسرت مكانتها

الدينية المطلقة ، فقد كسبت نفوذا واسعا على الأذهان وثقة بأنها أداة تجمع بين المرونة والجلال ، لإضفاء الحياة على المعاني» (٢٩).

وأسهم الشاعر علي أحمد سعيد ، الملقب بأدونيس ، في «تيمة» الخصب والنماء ، بإضافة أسطورة أخرى ، هي «الفينيق» ، وهو طائر بحجم النسر ، له عرف وهاج ، وثرعلة ذهبية ، وذنب أبيض موخوط بيضع أرياش حمراء ، وعينه براقتان كالنجوم ، والمهم في هذا الطائر أنه إذا شعر بدنو أجله ، بنى عشه من غصون ، يضمخها بالطيب ، ويعرض العش لحرارة الشمس فيلتهب ، ويحرق نفسه فيه حيا ، ويتكون من رماده شرقة يخرج منها «فينيكس» جديد ، يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس ، كما جاء في الموسوعات الغربية عن هذا الطائر المعروف عندهم جيدا (٣٠).

وله نظير أسطوري آخر ، هو «العنقاء» الطائر المصري الأصل ، وكان المصريون يتصورونه على هيئة «لقلق» ، ولكن اليونان والرومان تصوروه طاووسا أو نسرا ، ومما قيل عنه ، أنه يعود إلى مصر كل خمسمائة سنة أو ألف وأربعمائة وواحد وستين عاما - وهما رقمان لهما علاقة بالتنجيم - ينشأ عشه ، ثم يموت ، ومن جثته يخرج عنقاء جديدة ، ويقال إنه يحرق نفسه في عشه ، ومن رماده يخرج ولده ، وقد أصبحت العنقاء رمزا للبعث ، ولذلك نقشت صورها على التوابيت ولوحات الفسيفساء الرومانية ، وضُربت على النقود (٣١).

والأسطورة بهذا المعنى ، سادت قبل المسيحية رمزا للخلود ، وفي عصر المسيحية الأول رمزا للقيامة والبعث ، واستمرت بهذا الرمز في معالجة مشكلة الإنسان في مجتمع المدينة ، من فراغ وغربة ورماد ، وما تعج به المدينة من صور الموت ، وتضع الحلول للمدينة المعاصرة ، في التخليق من أنقاض الحضارات السابقة .

والشاعر أدونيس في قصيدة «البعث والرماد» (٣٢) يتلبس بالفينيق ،

مضحيا بنفسه على مذبح مماثل له ، حيث يجيء الفينيقي في المقطع الأول غير
مصرح باسمه ، بل يجيء بصفاته :

يقال فيه طائر موله بموته

وقيل باسم غده الجديد ، باسم بعثه ، يحترق

والشمس من رماده والأفق

ولكنه في بداية المقطع الثاني «نشيد الغربة» يواجهنا بالفينيقي في حريقه ،
وينكب عليه الشاعر بالتساؤلات المصاحبة لحال الاحتراق ، وكان الفينيقي
مدرك لما يفعل — وهو كذلك في الأسطورة — ، ثم يتنقل ملتجئا بالرمز إلى
حديث الغربة الحضارية ، التي تجمع بين الشارع والرمز، تتكرر كما تكررت
التساؤلات ، ثم يتحدث عن أمه التي هجرها مكرها ، وعن أبيه الذي علمه
الحب للجميع — وحب الجميع ملمح يجمعه بالرمز — حيث تتوحد ثنائية :
الأننا/ الآخر، فمن أجل الآخرين يهدم وينني :

غربتك التي تميت — يا فينيقي — غربتي

أزحت عن وجودي الركام والفراغ والدجى

هدمت باب سجني الكبير

هدمته بلهفتي إلى السوى — بحبي العظيم

ويأتي المسيح باسمه في صورة جزئية ، متحدًا بالفينيقي ، وهو صورة وإن
جاءت على شكل تشبيه إلا أنها ليست تشبيها تقليديا يتلمس فيها وجه الشبه
المألوف بين طرفين :

للموت — يا فينيقي — في شبابنا

للموت في حياتنا

بيادر ، منابع ، لها المسيح ضفتان ، والصليب جبل وكرمة

وفي آخر المقطع نرى شبح «تموز» المتوحد بالفينيقي والمسيح :

يا حاضن الربيع والذهب

يا طبري الوديع كالتعب

يارائد الطريق

حيث يأتي تشبيه الوداعة بالتعب على منهج الشاعر الذي يعز على الشرح،
كما أن عملية التوحيد بين الشاعر والرمز التي وحدث ثنائية: الأنا/ الآخر،
وحدث كذلك ثنائية: العالي / المنخفض، ففي المقطع الرابع (ترتيلة البعث)
يخاطب الفينيقي في سفره للزمن/ الغد، في موعد:

به تصير خالقا، به تصير طينة

تتحد السماء فيك والثرى

وفي نفس الجزء الأول من المقطع الرابع يتحد الفينيقي بتموز، وتموز يأتي لا
باسمه، ولكن بما يخلقه من آثار في صنعة الحياة:

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقاتق

لتبدأ الحياة

فشقاتق النعمان ملمح تموزي على ما سبق، كما أن الحرائق من ملامح
الفينيقي، وكلا الملمحين يشارك في صنعة الحياة، وتكرر هذه العبارات في
المقطع دون أن تتقدم بالقصيدة خطوة إلى أمام، وليس أكثر من إبراز الملمح
الرئيس في الأسطورة وهو الإبداع أو التجدد. ثم يأتي بعد ذلك «تموز» باسمه
وصفته هذه المرة، ممارسا فعله البطولي متمددا في القصيدة، وكأنه أزاح الفينيقي
لفترة، كي يؤكد وجوده في الحقول والأنهار حيث جرى دمه في نهر «أدونيس»
ولونه بحمرته، كما يعتقد السوريون، ومع هذه الصورة التمزوية المتمدة فإن
الفينيقي يظل منها على استحياء، حيث نرى السبب في تلون مياه النهر بالحمر
ليس للدم الذي سال فيه فقط، وإنما لأنه «نهر شرر»، كما أن تموز «تخبثه
الطيور في عشاشها» وهي صورة تجمع بين الرمزين «الفينيقي» و«تموز»، وما عدا
هذه الإطلالة المستحية فالصورة كلها تموزية:

تموز مثل حمل - مع الربيع طافر

مع الزهور والحقول والجداول النجمية العاشقة المياه

تموز نهر شرر تغوص في قراره السماء

تموز غصن كرمه تحبته الطيور في عشاشها

تموز كالإله

البطل استدار صوب خصمه

تموز يستدير نحو خصمه : أحشائه نابعة شقائقا

ووجهه غائم ، حدائق من المطر

ودمه ، هادمه جرى سواقيا صغيرة تجمعت وكبرت وأصبحت نهر

ولا يزال جاريا - ليس بعيدا من هنا - أحر يحطف البصر

والشاعر في تعامله مع الرمز، سواء كان الفينيقي، أو تموز، أو المسيح، يجعل من «التيمة» إضاءة لعالمه الحضاري الذي يتوخاه، وليس لبعد سياسي أو اجتماعي كما فعل السياب، وفرق آخر، هو أن أدونيس أت بالرمز من الماضي في رحلة عبور إلى المستقبل، فالمستقبل هو محط الرحال، في حين يبدأ السياب من الحاضر، هاربا للماضي، وفارق اللغة والأداء عند الشاعرين ينضم إلى العنصرين الأولين، فالسياب يؤدي بوضوح ربما يعيبه عليه بعضهم، بينما يؤكد أدونيس ضرورة الشعر/ الرؤيا، لأنها كما يفسرها لغة المستقبل، قد يؤاخذ عليها الآخرون، لأنها تتجاهل الحاضر.

أما الشاعر صلاح عبدالصبور، فقد أشار إلى أنه في تعامله مع الأسطورة، كان يستخرج «التيمة»، ويعيد عرضها على تجربته الخاصة، كي يكسب تجربته بعدها الموضوعي، وكان واعيا بأسلوب التعامل، حيث أشار إلى كراهيته للإصااق الأسماء - التي أغرم بها السياب - واستشهد صلاح عبدالصبور بقصيدتين لهذا الاستخدام الفني الناضج، الأولى «أغنية للشقاء»، وكان يتمثل فيها رمز المسيح، وقد طوع رمزه في هذه القصيدة لتضحيتها البالغة من أجل الشعر:

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما عُلِّقْتُ كان البرد والظلمة والرمد ترجني خوفا
وحينما ناديت لم يستجب
عرفت أنني ضيعت ما أضعت (٣٣)

وقضية البحث عن الشعر، والصلب في تيهه، والولاء له، من القضايا
التي شغلت عبدالصبور على مدار تجربته الشعرية الطويلة.
والمثال الثاني، الذي استشهد له صلاح عبدالصبور من قصيدته «أغنية
للقاهرة» حيث كان يتمثل أسطورة «أوزيريس» وهو يخاطب المدينة:

وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه . . .
والزيت والأوشاب والحجر
عظامي المفتة
على الشوارع المسفلتة
على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها نابوتي المنحوت من حمير مصر (٣٤)

وصلاح عبدالصبور في إخفاء المادة الأسطورية تحت السطح الظاهري
للقصيدة، بحيث تختفي اختفاء شفافا يظهر من مجرد التأمل في القصيدة
وإعادة قراءتها، يُعد هذا المنهج أقرب إلى القبول والتضج الفني، من نظيره:
السياب وأدونيس، فالغالب على السياب الإكثار من ذكر الأساطير بأسائها
كلون من الحلي، تأتي بسبب ودون سبب، مانحة نفسها بمجرد القراءة الأولى
لمباشرتها، وأدونيس يغلق عالمه الشعري، في انتظار قارئ المستقبل الذي قد
يجيء، فالسياب لا يرتقي بقارته، وأدونيس قد أغفل قارته، في حين وقف
عبدالصبور في وسط الدائرة بين الطرفين المتناهين.



خاتمة :

ونستطيع أن نقول في النهاية إن الشعر العربي الحديث قد اتخذ في البداية موقفا مناوئا من المدينة ، وكانت مناوآته في البداية رومانسية ، فقد كان رافضا رفضا عاما مبهما ، يشعر بالغربة والضياع بين جدران المدينة وشوارعها المسفلتة التي كان يشعر بها وكأنها قيعان نار ، وأضوائها وزحامها ، وما تعج به من آلات كالترام ، وكالسيارات التي تمشي بحريق البنزين ، وقد كانت لغة الشاعر العربي في هذه المرحلة مغلقة ببقايا الرومانسية المنسحبة من الساحة الأدبية ، وإن حاولت اللغة أن تبحث لها عن شكل آخر متأثرة بما يفد إلينا من أشكال غريبة .

ولكن الشاعر العربي لم يستسلم لنفوره الغامض المبهم من المدينة ، بل حاول أن يتكيف معها ، لأنها قدره ، فدخل مع المدينة في جدلية نقلته إلى حال من القبول ، حتى تولدت لدينا الإشارة المحايدة في توصيف الحياة المدنية كما هي ، ثم انتقلت القضية لمناقشة الحضارة في مستواها الفكري ، واستتبع ذلك تعميق مجرى التجربة ، والغوص بحثا عن لغة جديدة في أصقاع جديدة ، نازل الشاعر بها قضاياها على الصعيدين : الاجتماعي والسياسي ، كما تنضح بها المدينة ، وكانت التجربة في عمومها رافضة لهذه الأوضاع المتردية ، فيما عدا البوارق التي كانت تومض ولاسيما في الخمسينيات وأوائل الستينيات من لمع قومية ، ما لبثت أن انطفأت .

كل ذلك أدى إلى ضرورة البحث عن بدائل للواقع المدني المهترئ ، فتكشفت التجربة الشعرية عن أنماط رمزية تشكلت في مدينة المستقبل كيو توبيا إنسانية أو صناعية ، أو في مدينة الحلم واللاوعي على المستوى الفردي ، كما يتضح من تفسير «فرويد» لعالم اللاشعور ، أو في مدينة الأسطورة التي تمثل الحلم الجمعي ، كما يفهم من «يونج» تلميذ «فرويد» من أن الأسطورة هي اللاشعور المترسب في أعماق الشعوب .

وننبه في النهاية إلى أن بعض الأشعار كانت تدخل بين يثبات هذه الدراسة ، فمثلا كانت قصيدة أدونيس تناقش وضعاً حضارياً بالدرجة الأولى ، وقد جاءت في مدينة الأسطورة لأنها تدخل في «تيمة» الخصب والنماء ، وهذه «التيمة» نفسها هي بالضرورة بحث عن مدينة للمستقبل ، كما هي بحث عن شكل حضاري ، وهذا التنبيه يراعى في تكامل الدراسة كلها .



الهوامش

- ١ - هن. ك. ك. رائقين: الأسطورة، ص ٩.
- ٢ - ك. ك. رائقين: نفسه، ص ١٢.
- ٣ - عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ٢/ ٣٤٥، ٣٤٦.
- ٤ - سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٤٦٤.
- ٥ - أمل دنقل: العهد الآتي، ديوان (الأعمال الكاملة، ص ٢٦١).
- ٦ - عالم إسلامي كثير الإخبار عن الكتب القديمة، عالم بأساطير الأولين، لاسميا الإسرائيلية، ولد ومات بصنعاء، غير أن أصله فارسي، انظر، خير الدين الزركلي: الأعلام ٨/ ١٢٥، ١٢٦.
- ٧ - لتفصيل القصة وتفاصيلها انظر، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، سورة الفجر، وأيضا ياقوت الحموي: معجم البلدان ١/ ١٥٥ - ١٥٧.
- ٨ - بدر شاكر السياب: شمس شيل ابنة الجلبي وإقبال، دار الطليعة، بيروت، من ص ١١ - ١٨، وتاريخ القصيدة ٢١/ ٢/ ١٩٦٣.
- ٩ - أمل دنقل: حكاية المدينة الفضية، الأعمال الكاملة، ص ١٩٥ - ٢٠١.
- ١٠ - أمل دنقل: نفسه، ص ٢٠١.
- ١١ - بدر شاكر السياب: شمس شيل ابنة الجلبي، السابق، ص ١٧، ١٨.
- ١٢ - سعدي يوسف: قصيدة «مهاجر»، الأعمال الشعرية، ص ٤٦٤، ٤٦٥.
- ١٣ - يلاحظ أن بعض التفاسير أشارت إلى هذه العقيدة العامية، وأكدت أنها خرافة، انظر حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، سورة الفجر.
- ١٤ - واضح أن هنا خللا موسيقيا، وقد يكون الصواب: «يعود من حيث ابتداء»، أو: «يعود حيثما بدأ»، ونعتقد أنه خطأ مطبعي، لأن مثله لا يجوز على السياب.
- ١٥ - خضعت هذه القصيدة لدراسة نقدية من منظور الدلالة، انظر، د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤٨ - ٤٩.
- ١٦ - عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي ١/ ٦٦٥ - ٦٦٧.
- ١٧ - عبد الوهاب البياتي: نفسه ٢/ ٣٨١ - ٣٨٣.
- ١٨ - صحبة الموسيقى تقتضي حذف الروا، والشاعر مدرك لهذا، فقد حذفها من قبل في نفس القصيدة.
- ١٩ - كثرت الإضافات في هذا البيت على النحو الذي فرت منه بلاغتنا القديمة.
- ٢٠ - عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي ٢/ ٢٠).
- ٢١ - انظر، ك. ك. رائقين: الأسطورة، من ص ٣٦ - ٤٢، ص ١١٧. وعلى الرغم من الاختلاف بين فرويد ويونج فكلاهما يشترك في الفرضيات العاطفية عندما يفسر أن تشوقنا لما هو أسطوري، فكل منهما يفترض معرفتنا بما تريد الأسطورة قوله، حتى قبل أن نعرفه بوقت طويل، انظر، ص ٣٩ من المرجع نفسه.
- ٢٢ - انظر، د. مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ١٨٧ - ١٩١، وأيضا، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٣٣، ٦٧، ٢٩٠.

- ٢٩٤ .
- ٢٣- د. جابر عصفور: أفتحة الشعر المعاصر، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الرابع ١٩٨١، ص ١٢٨ .
- ٢٤- انظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٢٩٤-٢٩٦، وما أشار إليه من مراجع .
- ٢٥- جبراً إبراهيم جبراً: النار والجوهر، ص ٥٢ .
- ٢٦- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ١٨-٢١ .
- ٢٦- انظر، هاينز كرايسيك: حكايات وأساطير من عالم الشرق القديم، ص ١٨٥-٢٠٠ وفيه تفصيل لأسطورة «بعل» .
- ٢٧- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ٢٢-٢٦ .
- ٢٨- انظر، سهيل عثمان وعبدالرزاق الأصغر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ١٦٨ .
- ٢٩- نفسه، ص ١٣ .
- ٣٠- انظر، خالدة سعيد: البحث عن الجذور، ص ٨٢-٨٤ .
- ٣١- انظر، سهيل عثمان وعبدالرزاق الأصغر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ٣٣٣ . وقد حاولت خالدة سعيد إيماد التلاقي بين الطائفتين، متأثرة بالفكر المعادي للقومية العربية التي كانت تقودها مصر يومئذ .
- ٣٢- أدونيس: أوزاق في الريح: دار العودة، ط الثالثة، ١٩٧١، ص ٦١-٨٤ .
- ٣٣- صلاح عبدالصبور: أغنية للشقاء، ديوان صلاح عبدالصبور، ١/١٩٥ .
- ٣٤- صلاح عبدالصبور: أغنية للقاهرة، نفسه ١/١٩٨، وانظر، صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر، ضمن ديوان صلاح عبدالصبور ٣/١٨٨-١٩٢ .



المؤلف في سطور

د. مختار علي أبو غالي

* من مواليد دست الأشراف محافظة البحيرة ج. م. ع.
* خريج كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ومنها حصل على درجة
الماجستير في الدراسات الأدبية، ونال الدكتوراه من كلية الآداب جامعة
عين شمس «شعبة الأدب».

* من بحوثه الأكاديمية المنشورة:

١- الأسطورة المحورية: الرؤية والمصطلح. مجلة «البيان» الكويتية،
العدد ٢٨٦.

٢- الأسطورة المحورية: موتيفة الخصب والجذب، مجلة «البيان»
الكويتية، العدد ٢٨٨.



تاريخ اليهود

في البلدان الإسلامية

ترجمة: د. جمال أحمد الرفاعي

مراجعة: د. رشاد الشامي

٣- الصمت مزرعة الظنون،

قراءة نقدية، مجلة «البيان»
الكويتية العدد ٢٩٣.

٤- السماير ومدخل للعدواني،
الكتاب التذكاري، رابطة
الأدباء الكويتية ١٩٩٢.

* بحوث مقبولة للنشر:

١- سندباد صلاح عبد
الصبور. نقد أسطوري،
مجلة عالم الفكر، الكويت.

٢- الشاعر العربي ناقدًا. في
القديم خاصة، مجلة عالم
الفكر، الكويت.

٣- منظومة الكون في الشعر العربي المعاصر، حوليات كلية دار العلوم.

٤- الشعر ولغة التضاد، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت.

* يعمل حالياً مدرس لغة، قسم اللغة العربية - كلية الآداب، جامعة الكويت.

صدر عن هذه السلسلة

- ١- الحضارة : تأليف : د/ حسين مؤنس يناير ١٩٧٨
- ٢- اتجاهات الشعر العربي المعاصر : تأليف : د/ إحسان عباس فبراير ١٩٧٨
- ٣- التفكير العلمي : تأليف : د/ فؤاد زكريا مارس ١٩٧٨
- ٤- الولايات المتحدة والمشرق العربي : تأليف : / أحمد عبد الرحيم مصطفى أبريل ١٩٧٨
- ٥- العلم ومشكلات الإنسان المعاصر : تأليف : د/ زهير الكرمي مايو ١٩٧٨
- ٦- الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها : تأليف : د/ عزت حجازي يونيو ١٩٧٨
- ٧- الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية : تأليف : / محمد عزيز شكري يوليو ١٩٧٨
- ٨- تراث الإسلام (الجزء الأول) : ترجمة : د/ زهير السهوري أغسطس ١٩٧٨
- ٩- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة : مراجعة : د/ فؤاد زكريا سبتمبر ١٩٧٨
- ١٠- جمعا العربي : تأليف : د/ نايف خوما أكتوبر ١٩٧٨
- ١١- تراث الإسلام (الجزء الثاني) : تأليف : د/ محمد رجب النجار نوفمبر ١٩٧٨
- ١٢- تراث الإسلام (الجزء الثالث) : ترجمة : د/ حسين مؤنس | د/ إحسان العمدة ديسمبر ١٩٧٨
- ١٣- الملاحه وعلوم البحار عند العرب : مراجعة : د/ فؤاد زكريا يناير ١٩٧٩
- ١٤- جمالية الفن العربي : تأليف : د/ أنور عبدالمليم فبراير ١٩٧٩
- ١٥- الإنسان الحائر بين العلم والخرافة : تأليف : د/ عفيف بهنسي مارس ١٩٧٩
- ١٦- النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية : تأليف : د/ محمود عبدالفضيل أبريل ١٩٧٩
- ١٧- الكون والثقوب السوداء : إعداد : رؤوف وصفي | مراجعة : زهير الكرمي مايو ١٩٧٩
- ١٨- الكومبيديا والتراجيديا : ترجمة : د/ علي أحمد محمود | د/ شوقي السكري يونيو ١٩٧٩
- ١٩- المخرج في المسرح المعاصر : مراجعة : د/ علي الراعي | تأليف : / سعد أردش يوليو ١٩٧٩

- ٢٠- التفكير المستقيم والتفكير الأوجح / ترجمة حسن سعيد الكرمني / أغسطس ١٩٧٩
مراجعة : صدقي خطاب
- ٢١- مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي / تأليف : د / محمد علي الفزا / سبتمبر ١٩٧٩
- ٢٢- البيئة ومشكلاتها / تأليف : | / رشيد الحمد / أكتوبر ١٩٧٩
| د / محمد سعيد صباريني
- ٢٣- الرق / تأليف : د / عبدالسلام التريمانيني / نوفمبر ١٩٧٩
- ٢٤- الإبداع في الفن والعلم / تأليف : د / حسن أحمد عيسى / ديسمبر ١٩٧٩
- ٢٥- المسرح في الوطن العربي / تأليف : د / علي الراعي / يناير ١٩٨٠
- ٢٦- مصر وفلسطين / تأليف : د / عواطف عبدالرحمن / فبراير ١٩٨٠
- ٢٧- العلاج النفسي الحديث / تأليف : د / عبدالستار إبراهيم / مارس ١٩٨٠
- ٢٨- أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي / ترجمة : شوقي جلال / أبريل ١٩٨٠
- ٢٩- العرب والتحدّي / تأليف : د / محمد عماره / مايو ١٩٨٠
- ٣٠- العدالة والبحرية في فجر النهضة العربية الحديثة / تأليف : د / عزت قزلي / يونيو ١٩٨٠
- ٣١- الموشحات الأندلسية / تأليف : د / محمد زكريا عتاني / يوليو ١٩٨٠
- ٣٢- تكنولوجيا السلوك الإنساني / ترجمة : د / عبدالقادر يوسف / أغسطس ١٩٨٠
مراجعة : د / رجا الدريني
- ٣٣- الإنسان والثروات المعلنّة / تأليف : د / محمد فتحي عوض الله / سبتمبر ١٩٨٠
- ٣٤- قضايا أفريقية / تأليف : د / محمد عبدالغني سمودي / أكتوبر ١٩٨٠
- ٣٥- محاولات الفكر والسياسة / تأليف : د / محمد جابر الأنصاري / نوفمبر ١٩٨٠
- في الشرق العربي (١٩٣٠-١٩٧٠)
- ٣٦- الحب في التراث العربي / تأليف : د / محمد حسن عبدالله / ديسمبر ١٩٨٠
- ٣٧- المساجد / تأليف : د / حسين مؤنس / يناير ١٩٨١
- ٣٨- تكنولوجيا الطاقة البديلة / تأليف : د / سعود يوسف عياش / فبراير ١٩٨١
- ٣٩- ارتقاء الإنسان / ترجمة : د / موفق شخاشيرو / مارس ١٩٨١
مراجعة : زهير الكرمني
- ٤٠- الرواية الروسية في القرن التاسع عشر / تأليف : د / مكارم الغمري / أبريل ١٩٨١
- ٤١- الشعر في السودان / تأليف : د / عبده بدوي / مايو ١٩٨١
- ٤٢- دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية / تأليف : د / علي خليفة الكواري / يونيو ١٩٨١
- ٤٣- الإسلام في الصين / تأليف : فهمي هويدي / يوليو ١٩٨١
- ٤٤- اتجاهات نظرية في علم الاجتماع / تأليف : د / عبدالباسط عبدالمعطي / أغسطس ١٩٨١

- ٤٥- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي تأليف : د / محمد رجب النجار سبتمبر ١٩٨١
- ٤٦- دعوة إلى الموسيقى تأليف : د / يوسف السبيعي أكتوبر ١٩٨١
- ٤٧- فكرة القانون ترجمة : سليم الصويص نوفمبر ١٩٨١
- مراجعة : سليم بيسو
- ٤٨- التنوير العلمي ومستقبل الإنسان تأليف : د / عبدالحسن صالح ديسمبر ١٩٨١
- ٤٩- صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي تأليف : صلاح الدين حافظ يناير ١٩٨٢
- ٥٠- التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية تأليف : د / محمد عبدالسلام فبراير ١٩٨٢
- ٥١- السبيل في الوطن العربي تأليف : جان ألكسان مارس ١٩٨٢
- ٥٢- النفط والعلاقات الدولية تأليف : د / محمد الريحبي أبريل ١٩٨٢
- ٥٣- البدائية ترجمة : د / محمد عصفور مايو ١٩٨٢
- ٥٤- الحشرات الناقلة للأمراض تأليف : د / جليل أبو الحب يوليو ١٩٨٢
- ٥٥- العالم بعد ماتي عام ترجمة : شوقي جلال يوليو ١٩٨٢
- ٥٦- الإدمان تأليف : د / عادل الدمرداش أغسطس ١٩٨٢
- ٥٧- البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية تأليف : د / أسامة عبدالرحمن سبتمبر ١٩٨٢
- ٥٨- الوجودية ترجمة : د / إمام عبدالفتاح أكتوبر ١٩٨٢
- ٥٩- العرب أمام تحديات التكنولوجيا تأليف : د / انطونيوس كرم نوفمبر ١٩٨٢
- ٦٠- الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول) تأليف : د / عبدالوهاب المسيري ديسمبر ١٩٨٢
- ٦١- الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني) تأليف : د / عبدالوهاب المسيري يناير ١٩٨٣
- ٦٢- حكمة الغرب ترجمة : د / فؤاد زكريا فبراير ١٩٨٣
- ٦٣- الإسلام والاقتصاد تأليف : د / عبدالمهدي علي النجار مارس ١٩٨٣
- ٦٤- صناعة الجوع (خرافة الندرة) ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد إبريل ١٩٨٣
- ٦٥- مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل مايو ١٩٨٣
- ٦٦- الإسلام والشعر تأليف : د / سامي مكى المعاني يونيو ١٩٨٣
- ٦٧- بنو الإنسان ترجمة : زهير الكرمي يوليو ١٩٨٣
- ٦٨- الثقافة الألبانية في الأبدية العربية تأليف : د / محمد موفاتكو أغسطس ١٩٨٣
- ٦٩- ظاهرة العلم الحديث تأليف : د / عبدالله العمر سبتمبر ١٩٨٣
- ٧٠- نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ترجمة : د / علي حسين حجاج أكتوبر ١٩٨٣
- القسم الأول
- ٧١- الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي تأليف : د / عبدالمالك خلف التميمي نوفمبر ١٩٨٣
- ٧٢- حكمة الغرب (الجزء الثاني) ترجمة : د / فؤاد زكريا ديسمبر ١٩٨٣

- ٧٣- التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي
٧٤- مشاريع الامتيطان اليهودي
٧٥- التصوير والحياة
٧٦- الموت في الفكر الغربي
٧٧- الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعلميا
٧٨- قضايا التبعية الإعلامية والثقافية
٧٩- مفاهيم قرآنية
٨٠- الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)
٨١ - الأدب اليوغسلافي المعاصر
٨٢- تشكيل العقل الحديث
٨٣- البيولوجيا ومصير الإنسان
٨٤- المشكلة السكانية وخروافة المalthusية
٨٥- دول مجلس التعاون الخليجي
ومستويات العمل الدولية
٨٦- الإنسان وعلم النفس
٨٧- في تراثنا العربي الإسلامي
٨٨- الميكروبات والإنسان
٨٩- الإسلام وحقوق الإنسان
٩٠- الغرب والعالم (القسم الأول)
٩١- تربية اليسر وتخطف التنمية
٩٢- عقول المستقبل
٩٣- لغة الكيمياء عند الكائنات الحية
٩٤- النظام الإعلامي الجديد
- تأليف : د / مجيد مسعود يناير ١٩٨٤
تأليف : أمين عبدالله محمود فبراير ١٩٨٤
تأليف : د / محمد نيهان سويلم مارس ١٩٨٤
ترجمة : كامل يوسف حسين أبريل ١٩٨٤
مراجعة : د / إمام عبدالفتاح
تأليف : د / أحمد عتران مايو ١٩٨٤
تأليف : د / عواطف عبدالرحمن يونيو ١٩٨٤
تأليف : د / محمد أحمد خلف الله يوليو ١٩٨٤
تأليف : د / عبدالسلام الترماني أغسطس ١٩٨٤
تأليف : د / جمال الدين سيد محمد سبتمبر ١٩٨٤
ترجمة : شوقي جلال أكتوبر ١٩٨٤
مراجعة : صلفي خطاب
تأليف : د / سعيد الحفاز نوفمبر ١٩٨٤
تأليف : د / رمزي ركي ديسمبر ١٩٨٤
تأليف : د / بدرية العوضي يناير ١٩٨٥
تأليف : د / عبدالستار إبراهيم فبراير ١٩٨٥
تأليف : د / توفيق الطويل مارس ١٩٨٥
ترجمة : د / عزت شعلان أبريل ١٩٨٥
مراجعة : د / عبدالرزاق العدواني
د / ميمر رضوان
تأليف : د / محمد عماره مايو ١٩٨٥
تأليف : كافين رايلي يونيو ١٩٨٥
ترجمة : د / عبدالوهاب المسيري
د / هدى حجازي
مراجعة : د / فؤاد ركريا
تأليف : د / عبدالعزيز الجلال يوليو ١٩٨٥
ترجمة : د / لطفي فطيم أغسطس ١٩٨٥
تأليف : د / أحمد مدحت إسلام سبتمبر ١٩٨٥
تأليف : د / مصطفى المصمودي أكتوبر ١٩٨٥

- ٩٥ - تغير العالم تأليف : د/ أنور عبدالملاك نوفمبر ١٩٨٥
- ٩٦ - الصهيونية غير اليهودية تأليف : ريمينا الشريف ديسمبر ١٩٨٥
- ٩٧ - الغرب والعالم (القسم الثاني) ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز
تأليف : كافين رايلي يناير ١٩٨٦
- ٩٨ - قصة الأنثروبولوجيا ترجمة : د/ عبد الوهاب المسيري
تأليف : د/ هدى حجازي
مراجعة : د/ فؤاد زكريا فبراير ١٩٨٦
- ٩٩ - الأطفال مرآة المجتمع تأليف : د/ حسين فهميم مارس ١٩٨٦
- ١٠٠ - الوراثة والإنسان تأليف : د/ محمد علي الريمي أبريل ١٩٨٦
- ١٠١ - الأدب في البرازيل تأليف : د/ شاكرو مصطفى مايو ١٩٨٦
- ١٠٢ - الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية تأليف : د/ رشاد الشامي يونيو ١٩٨٦
- ١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون تأليف : د/ محمد توليق صادق يوليو ١٩٨٦
- ١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء تأليف : جاك لوب أغسطس ١٩٨٦
- ١٠٥ - المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ترجمة : أحمد فؤاد بلبح
تأليف : د/ إبراهيم عبدالله غلوم
تأليف : هيرت . أ . شيلر
ترجمة : عبدالسلام رضوان سبتمبر ١٩٨٦
- ١٠٦ - «المتلاعبون بالعقول» تأليف : هيرت . أ . شيلر
ترجمة : عبدالسلام رضوان أكتوبر ١٩٨٦
- ١٠٧ - الشركات عابرة القومية تأليف : د/ محمد السيد سعيد نوفمبر ١٩٨٦
- ١٠٨ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني) ترجمة : د/ علي حسين حجاج
مراجعة : د/ عطية محمود هنا ديسمبر ١٩٨٦
- ١٠٩ - العملية الإبداعية في فن التصوير تأليف : د/ شاكرو عبدالحميد يناير ١٩٨٧
- ١١٠ - مفاهيم نقدية ترجمة : د/ محمد عصفر فبراير ١٩٨٧
- ١١١ - قلق الموت تأليف : د/ أحمد محمد عبدالحق مارس ١٩٨٧
- ١١٢ - العلم والمشتغلون بالبحث العلمي تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون
ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو أبريل ١٩٨٧
- ١١٣ - الفكر التربوي العربي الحديث تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي مايو ١٩٨٧
- ١١٤ - الرياضيات في حياتنا ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر الميا يونيو ١٩٨٧

- ١١٥ - معالم على طريق تحديث الفكر العربي
١١٦ - أدب أمريكا اللاتينية
قضايا ومشكلات (القسم الأول)
- ١١٧ - الأحزاب السياسية في العالم الثالث
١١٨ - التاريخ النقدي للتخلف
١١٩ - قصيدة وصورة
١٢٠ - سيكولوجية اللعب
- ١٢١ - الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم
١٢٢ - أدب أمريكا اللاتينية (القسم الثاني)
- ١٢٣ - ثقافة الأطفال
١٢٤ - مرض القلق
- ١٢٥ - طبيعة الحياة
- ١٢٦ - اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)
- ١٢٧ - اقتصاديات الإسكان
١٢٨ - المدينة الإسلامية
١٢٩ - الموسيقى الأندلسية المغربية
١٣٠ - التنبؤ الوبائي
- تأليف : د / معن زيادة
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
مراجعة : د / شاكرا مصطفى
- تأليف : د / أسامة الغزالي حرب
تأليف : د / رمزي زكي
تأليف : د / عبدالغفار مكاوي
تأليف : د / سوزانا ميلر
ترجمة : د / حسن عيسى
- مراجعة : د / محمد حماد الدين إسماعيل
تأليف : د / رياض رمضان العلمي
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
مراجعة : د / شاكرا مصطفى
- تأليف : د / هادي نعمان الهيتي
تأليف : د / دافيد . ف . شيهان
ترجمة : د / عزت شعلان
مراجعة : د / أحمد عبدالعزيز سلامة
- تأليف : فرانسيس كريك
ترجمة : د / أحمد مستجير
مراجعة : د / عبد الحافظ حلمي
- تأليف : د / نايف خرما
د / علي حجاج
- تأليف : د / إسمايل إبراهيم درة
تأليف : د / محمد عبدالستار عثمان
تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل
تأليف : د / زولت هارويتاني
ريتشارد هتون
- ترجمة : د / مصطفى إبراهيم فهمي
مراجعة : د / مختار الظواهري
- يوليو ١٩٨٧
أغسطس ١٩٨٧
سبتمبر ١٩٨٧
أكتوبر ١٩٨٧
نوفمبر ١٩٨٧
ديسمبر ١٩٨٧
يناير ١٩٨٨
فبراير ١٩٨٨
مارس ١٩٨٨
أبريل ١٩٨٨
مايو ١٩٨٨
يونيو ١٩٨٨
يوليو ١٩٨٨
أغسطس ١٩٨٨
سبتمبر ١٩٨٨
أكتوبر ١٩٨٨

١٣١ - مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام	تأليف : د / أحمد سليم سيدان	نولمبر ١٩٨٨
١٣٢ - أوروبا والتخلف في أفريقيا	تأليف : د / والتر رودني ترجمة : د / أحمد القصير	ديسمبر ١٩٨٨
١٣٣ - العالم المعاصر والصراعات الدولية	مراجعة : د / إبراهيم عثمان	
١٣٤ - العلم في منظوره الجديد	تأليف : د / عبدالحق عبد الله	يناير ١٩٨٩
	تأليف : روبرت م . اغروس جورج ن . ستانيسو	فبراير ١٩٨٩
	ترجمة : د / كمال خلالي	
١٣٥ - العرب واليونسكو	تأليف : د / حسن نافعة	مارس ١٩٨٩
١٣٦ - اليابانيون	تأليف : إدوين ريشاورد	أبريل ١٩٨٩
	ترجمة : ليل الجبالي	
	مراجعة : شوقي جلال	
١٣٧ - الاتجاهات التنموية	تأليف : د / معتز سيد عبدالله	مايو ١٩٨٩
١٣٨ - أدب الرحلات	تأليف : د / حسين فهمم	يونيو ١٩٨٩
١٣٩ - المسلمون والاستعمار الاوربي لأفريقيا	تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم	يوليو ١٩٨٩
١٤٠ - الانسان بين الجور والمظهر (تتملك أو تكون)	تأليف : إدريك فرويم ترجمة : سعد زهران	أغسطس ١٩٨٩
	مراجعة : د / لطفي فطيم	
١٤١ - الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)	تأليف : د / أحمد عتبان	سبتمبر ١٩٨٩
١٤٢ - مستقبلنا المشترك	إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية ترجمة : محمد كامل عارف	أكتوبر ١٩٨٩
	مراجعة : علي حسين حجاج	
١٤٣ - الريف في الرواية العربية	تأليف : د / محمد حسن عبدالله	نوفمبر ١٩٨٩
١٤٤ - الإنذاع العام والخاص	تأليف : ألكسندرو روشكا ترجمة : د / غسان عبدالحفي أبو نجر	ديسمبر ١٩٨٩
١٤٥ - سيكولوجية اللغة والمرض العقلي	تأليف : د / جمعة سيد يوسف	يناير ١٩٩٠
١٤٦ - حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)	تأليف : غيوزي غاشف ترجمة : د / نوفل نيوف	فبراير ١٩٩٠
	مراجعة : د / سعد مصلوح	
١٤٧ - الرأسمالية تجدد نفسها	تأليف : د / فؤاد مرمي	مارس ١٩٩٠

- ١٤٨ - علم الأحياء والأبديولوجيا والطبيعة البشرية
تأليف : ستيفن روز وآخرين
ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي
مراجعة : د/ محمد عصفور
١٤٩ - ماهية الحروب الصليبية
تأليف : د/ قاسم عبده قاسم
مايو ١٩٩٠
١٥٠ - حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي
(برنامج الأمم المتحدة للبيئة)
يونيو ١٩٩٠
ترجمة : عبد السلام رضوان
١٥١ - تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية
تأليف : د/ شوقي عبد القوي عثمان
يوليو ١٩٨٩
١٥٢ - التلوث مشكلة العصر
تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام
أغسطس ١٩٩٠

(ظهر هذا العدد في أغسطس ١٩٩٠ ، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان العراقي الغاشم على دولة الكويت ، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)

- ١٥٣ - الكويت والتنمية الثقافية العربية
تأليف : د/ محمد حسن عبدالله
سبتمبر ١٩٩١
١٥٤ - النقطة المتحولة : أرمون عاما في
استكشاف المسرح
تأليف : بيتر بروك
أكتوبر ١٩٩١
ترجمة : فاروق عبدالقادر
١٥٥ - مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الرومي
تأليف : د/ مكارم الفعري
نوفمبر ١٩٩١
١٥٦ - القصص : كيف نفهمه ونساعده ،
دليل للأسرة والأصدقاء
تأليف : سيلفانو أرتي
ديسمبر ١٩٩١
ترجمة : د/ عاطف أحمد
١٥٧ - الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي
تأليف : د/ زينات البيطار
يناير ١٩٩٢
١٥٨ - مستقبل النظام العربي بعد أزمة الخليج
تأليف : د/ محمد السيد سعيد
فبراير ١٩٩٢
١٥٩ - فكرة الزمان عبر التاريخ
ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز
مارس ١٩٩٢
مراجعة : شوقي جلال
١٦٠ - ارتفاع القيم (دراسة نفسية)
تأليف : د/ عبد اللطيف محمد خليفة
أبريل ١٩٩٢
١٦١ - أمراض الفقر
تأليف : د/ فيليب عطية
مايو ١٩٩٢
(المشكلات الصحية في العالم الثالث)
١٦٢ - القومية في موسيقا القرن العشرين
تأليف : د/ سمحة الخولي
يونيو ١٩٩٢
١٦٣ - أسرار النوم
تأليف : ألكسندر يوريلي
يوليو ١٩٩٢
ترجمة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة
١٦٤ - بلاغة الخطاب وعلم النص
تأليف : د/ صلاح فضل
أغسطس ١٩٩٢
١٦٥ - الفلسفة المعاصرة في أوروبا
تأليف : م. ج. بوشنسكي
سبتمبر ١٩٩٢
ترجمة : د/ عزت قرني

- ١٦٦- الأمومة : نمو العلاقات بين الطفل والأم
١٦٧- تاريخ الدراسات العربية في فرنسا
١٦٨- بنية الثورات العلمية
١٦٩- تاريخ الكتاب (القسم الاول)
١٧٠- تاريخ الكتاب (القسم الثاني)
١٧١- الأدب الأفريقي
١٧٢- الذكاء الاصطناعي واقع ومستقبله
١٧٣- المعتقدات الدينية لدى الشعوب
١٧٤- الهندسة الوراثية والأخلاق
١٧٥- سيكولوجية السعادة
١٧٦- العبقرية والإبداع والقيادة
١٧٧- المذاهب الأدبية والتقليدية عند العرب والغربيين
١٧٨- الكون
١٧٩- الصداقة (من منظور علم النفس)
١٨٠- العلاج السلوكي للطفل
أساليبه ونماذج من حالاته
- تأليف : د/ فايز قنطار
تأليف : د/ محمود المقداد
تأليف : توماس كرون
ترجمة : شوقي جلال
تأليف : د/ الكسندر ستيفشيتش
ترجمة : د/ محمد م. الأرنؤوط
تأليف : د/ الكسندر ستيفشيتش
ترجمة : د/ محمد م. الأرنؤوط
تأليف : د/ علي شلش
تأليف : آلان بونيه
ترجمة : د/ علي صبري فرغلي
أشرف على التحرير جفري بارنر
ترجمة : د/ إمام عبدفتاح إمام
مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي
تأليف : ناهدة البقمي
تأليف : مايكل أوجايل
ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس
مراجعة : شوقي جلال
تأليف : دين كيث سايمتن
ترجمة : د/ شاكر عبدالحمد
مراجعة : د/ محمد عصفر
تأليف : د/ شكري محمد عياد
تأليف : د/ كارل ساغان
ترجمة : نافع أيوب لبس
مراجعة : محمد كامل عارف
تأليف : د/ أميمة سعد أبو مريع
د/ عبد الستار إبراهيم
تأليف : د/ عبدالعزيز الدخيل
د/ وضوي إبراهيم
- أكتوبر ١٩٩٢
نوفمبر ١٩٩٢
ديسمبر ١٩٩٢
يناير ١٩٩٣
فبراير ١٩٩٣
مارس ١٩٩٣
أبريل ١٩٩٣
مايو ١٩٩٣
يونيو ١٩٩٣
يوليو ١٩٩٣
أغسطس ١٩٩٣
سبتمبر ١٩٩٣
أكتوبر ١٩٩٣
نوفمبر ١٩٩٣
ديسمبر ١٩٩٣

- ١٨١- الأدب اللاتني في نصف قرن تأليف : د/ عبدالرحمن بلوي يناير ١٩٩٤
- ١٨٢- الشفاهية والكتابية تأليف: والتر ج. أونج فبراير ١٩٩٤
- ترجمة : د. حسن البنا عزالدين
- مراجعة : د. محمد عصفور
- ١٨٣- الطاغية تأليف : د. إمام عبدالفتاح إمام مارس ١٩٩٤
- ١٨٤- العرب وعصر المعلومات تأليف : د. نبيل علي أبريل ١٩٩٤
- ١٨٥- عندما تغير العالم تأليف : جيمس بيرك مايو ١٩٩٤
- ترجمة : ليلي الجبالي
- مراجعة : شوقي جلال
- ١٨٦- القوى الدينية في إسرائيل تأليف : د. رشاد عبدالله الشامي يونيو ١٩٩٤
- ١٨٧- آلاف السنين من الطاقة تأليف : فلاديمير كارتسيف يوليو ١٩٩٤
- بيوتر كازانوفسكي
- ترجمة : محمد غياث الزيات
- ١٨٨- الاتجاه القومي في الرواية تأليف : د. مصطفى عبد الغني أغسطس ١٩٩٤
- ١٨٩- عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة تأليف : جان-ماري بيلت سبتمبر ١٩٩٤
- ترجمة : السيد محمد عثمان
- ١٩٠- مقدمة في علم التفاوض السياسي والاجتماعي تأليف : د. حسن محمد وجيه أكتوبر ١٩٩٤
- ١٩١- النهاية تأليف : فرانك كلوز نوفمبر ١٩٩٤
- الكوارث الكونية وأثرها في مسار الكون
- ترجمة : د. مصطفى إبراهيم فهمي
- مراجعة : عبدالسلام رضوان
- ١٩٢- جلوس الاستبداد (قراءة في أدب قديم) تأليف : د. عبدالغفار مكاوي ديسمبر ١٩٩٤
- ١٩٣- اللغة والتفسير والتواصل تأليف : د. مصطفى ناصيف يناير ١٩٩٥
- ١٩٤- جوتة والعالم العربي تأليف : كاتارينا مومزن فبراير ١٩٩٥
- ترجمة : د. عثمان عباس علي
- مراجعة : د. عبدالغفار مكاوي
- ١٩٥- الغزو العراقي للكويت ندوة بحثية مارس ١٩٩٥

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ - الدراسات الإنسانية : تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الأفكار .

٢ - العلوم الاجتماعية : اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبلات .

٣ - الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة .

٤ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية . أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية ، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين ، على أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته ، وفي حالة الترجمة ترسل صفحة الغلاف والمحتويات ، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب . وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق .

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع - المؤلف أو المترجم - تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي ، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلساً عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي) ، بالإضافة إلى مائة وخمسين ديناراً كويتياً مقابل تقديم المخطوطة - المؤلف و المترجمة - من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة .



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

- المؤسسات والهيئات داخل الكويت ١٠ دنانير كويتية
- المؤسسات والهيئات في الوطن العربي ١٢ ديناراً كويتياً
- المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي ٨٠ دولاراً أمريكياً
- الأفراد خارج الوطن العربي ٤٠ دولاراً أمريكياً

الاشتراكات /

ترسل باسم :

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت - 13100

برقيا : ثقف - فاكسميلي : ٤٨٧٣٦٩٤

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة - الكويت

هذا الكتاب

يكتسب هذا الكتاب قيمته من أنه يؤسس بشكل شامل لموضوع بالغ الأهمية في شعرنا المعاصر، فهو يحدد المفهوم العلمي للمدينة، ويكشف عن ارتباط المدينة في القرن العشرين بالإنجازات العلمية وشكلها الحضاري الذي يولد تصورا جديدا للكون والإنسان والمجتمع، ويناقش أصالة الموضوع، ويبرز مادته على خارطة الشعر العربي عبر جيلين متتاليين.

ويتتبع الكتاب مراحل التعامل مع المدينة، بدءا من المرحلة الرومانسية التي تشكل صدمة، وتتمثل في الغربة والضيق من جهة، وما يتولد عن ذلك من شعور بثنائية: القرية/ المدينة من جهة أخرى.

وفي رؤية المدينة نجد الشاعر يدخل في جدلية مع المدينة وشكلها الحضاري، ويتبين من خلال الصراع أن المدينة لا بد منها، فيأخذ مواقف تحليلية لأبعادها الاجتماعية والسياسية، ونتيجة للأوضاع السائدة يبدأ الشاعر في رسم أنماط رمزية للمدينة، يعانقها كبداية للمدنة السلبية، فيحلم بمدينة المستقبل في شكلها الإنساني والصناعي، ثم يخلق بعيدا في مدن الحلم، كما يسترجع المدن الأسطورية.

وتكمن الأهمية الثانية للكتاب، في أسلوب معالجته للمادة الشعرية التي يحسن اختيارها، حين يقترن التحليل المضموني بالجانب الفني الذي يبرز الأدوات التعبيرية المصاحبة لكل نص، مستخدما المنهج التكاملي، مع التركيز على جماليات المكان، حسب ما تقتضيه طبيعة النصوص، فجاء العرض حيا بعيدا عن الشكل الممل الذي تقع فيه بعض الدراسات، حين تقتصر في بعض مراحلها على تفريغ المحتوى في التحليل.

سعر النسخة

مؤسسات	أفراد	الاشتراكات:	دinar كويتي	الكويت ودول الخليج
٥٢٥.د.ك	٥١٥.د.ك	الكويت	ما يعادل دولاراً أمريكياً	الدول العربية الأخرى
٥٣٠.د.ك	٥١٧.د.ك	دول الخليج	أربعة دولارات أمريكية	خارج الوطن العربي
٥٠٠ دولاراً أمريكياً	٢٥٠ دولاراً أمريكياً	الدول العربية الأخرى		
١٠٠ دولار أمريكي	٥٠ دولاراً أمريكياً	خارج الوطن العربي		